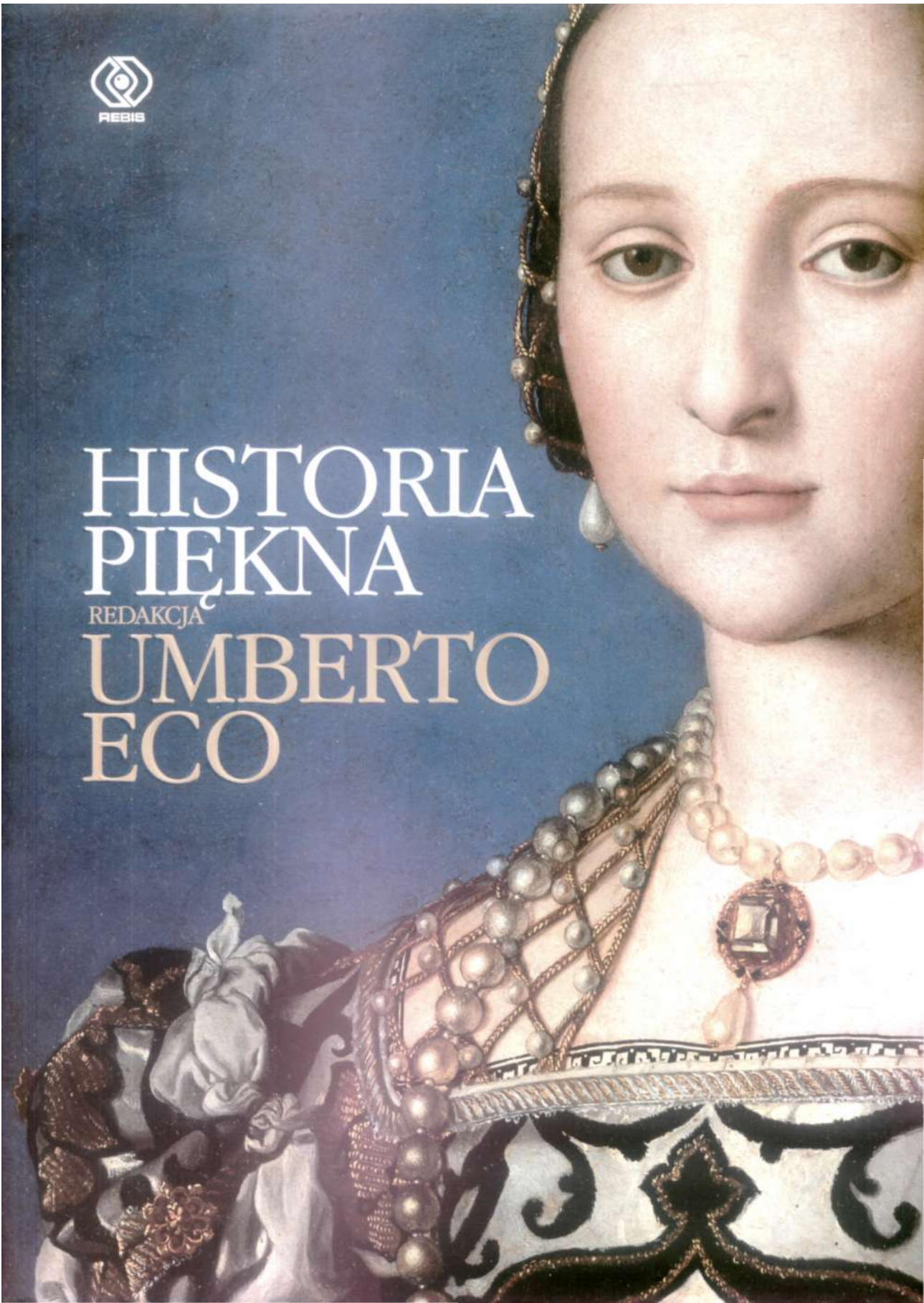
REBIS

HISTORIA PIĘKNA

REDAKCJA

UMBERTO ECO



A jest tu zaiste piękno jeszcze bardziej prawdziwe, kiedy mianowicie ujrzysz w kimś i uwielbisz mądrość, nie patrząc zgoła na jego twarz, bo twarz może sobie być brzydka, kiedy po prostu pominiesz całą jego postać zewnętrzną i będziesz „ścigać" tylko jego wewnętrzne piękno.

Plotyn

Piękno świata dostrzegamy w pojedynczych elementach, na przykład w gwiazdach na niebie, ptakach w powietrzu, rybach w wodzie i ludziach na ziemi.

Wilhelm z Conches

Bez wątpienia jedną z przyczyn, dla których wielu ludzi nie ma właściwego poglądu na piękno, jest brak subtelnej wyobraźni koniecznej dla odczuwania bardziej wyrafinowanych wzruszeń. Wszyscy roszczą sobie pretensje do tej subtelności, wszyscy o niej mówią i chętnie widzieliby w niej sprawdzian wszelkich gustów i poglądów.

David Hume

I śmierć, i piękno zaiste to dwie istoty głębokie, co tyle mają błękitu i tyle czerni w źrenicy, jako dwie siostry straszliwe, płodne i wielkookie, o zagadce tej samej, tejże tajemnicy.

Wiktor Hugo

„Piękno jest prawdą, prawda pięknem" – tylko tyle można wiedzieć i warto wiedzieć tu, na ziemi.

John Keats

Piękno jest zawsze dziwaczne. Rzec nie chcę, iż jest dziwaczne w sposób dobrowolny i na zimno, bo w takim przypadku byłoby potworem, wykolejonym z torów życia. Mówię, że zawiera zawsze odrobinę dziwaczności, która sprawia, że szczególnie jest piękne.

Charles Baudelaire

ISBN 978-83-7301-691-0

HISTORIA PIĘKNA

REDAKCJA

UMBERTO ECO

przełożyła Agnieszka Kuciak

REBIS

Poznań 2007

Tytuł oryginału
Storia della bellezza

Tom ten (z pewnymi uzupełnieniami) powstał na podstawie CD-ROM-u
Bellezza. Storia di un'idea dell' Occidente wydanego przez Motta On Line w 2002 r
(Danco Singer – generalna koordynacja dzieła, Margherita Marcheselli – koordynacja wydawnicza,
Rossana Di Fazio – projekt i poszukiwania ikonograficzne, Horizons Unlimited – edycja)

Teksty zostały napisane przez Umberta Eco (Wprowadzenie i rozdziały 3, 4, 5, 6, 11, 13, 15, 16, 17)
i Girolama de Michele (rozdziały 1, 2, 7, 8, 9, 10, 12, 14), którzy czuwali także nad wyszukiwaniem
fragmentów antologii do odpowiednich rozdziałów.

Polystudio – projekt graficzny
Anna Maria Lorusso – koordynacja redakcyjna
Marina Rotondo – redakcja
Sergio Daniotti – realizacja techniczna

Mario Andreose – kierownik literacki RCS Libri
Elisabetta Sgarbi – dyrektor wydawnictwa Bompiani

Copyright © 2004 RCS Libri S.p.A., Bompiani, Milano

Copyright © for the Polish edition by REBIS Publishing House Ltd., Poznań 2005

Mariusz Bryl – redakcja merytoryczna
Małgorzata Chwałek – redakcja

Wydanie II (dodruk)

ISBN 978-83-7301-691-0

Dom Wydawniczy REBIS Sp. z o.o.
ul. Żmigrodzka 41/49, 60-171 Poznań
tel. 0-61-867-47-08, 0-61-867-81-40; fax 0-61-867-37-74
e-mail: rebis@rebis.com.pl
www.rebis.com.pl

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie		8
Tablice porównawcze	Naga Wenus	16
	Nagi Adonis	18
	Wenus ubrana	20
	Ubrany Adonis	22
	Oblicze i włosy Wenus	24
	Oblicze i włosy Adonisa	26
	Maria	28
	Jezus	30
	Król	32
	Królowa	34
	Proporcje	34
Rozdział I Ideał estetyczny w starożytnej Grecji	1. Chór muz	37
	2. Piękno artystów	42
	3. Piękno filozofów	48
Rozdział II Apolińskie i dionizyjskie	1. Bogowie delficcy	53
	2. Od Greków do Nietzschego	57
Rozdział III Piękno jako proporcja i harmonia	1. Liczby i muzyka	61
	2. Proporcje architektoniczne	64
	3. Ciało ludzkie	72
	4. Natura i kosmos	82
	5. Traktaty o sztuce	86
	6. Zgodność z celem	88
	7. Proporcje w historii	90
Rozdział IV Światło i barwa w średniowieczu	1. Światło i barwa	99
	2. Bóg jako światło	102
	3. Światło, bogactwo i ubóstwo	105
	4. Ornament	111
	5. Barwy w poezji i mistyce	114
	6. Barwy w życiu codziennym	118
	7. Symbolika barwy	121
	8. Teologowie i filozofowie	125
Rozdział V Piękno potworów	1. Piękne przedstawienie brzydoty	131
	2. Istoty legendarne i „cudowne"	138
	3. Brzydota w symbolizmie uniwersalnym	143
	4. Brzydota niezbędna pięknu	148
	5. Brzydota jako osobliwość natury	152

Rozdział VI
Od pasterki do pani anielskiej

1. Miłość niebiańska i miłość ziemska 154
2. Damy i trubadurzy 161
3. Damy i rycerze 164
4. Poeci i miłości niemożliwe 167

Rozdział VII
Piękno magiczne na przełomie XV i XVI wieku

1. Piękno pomiędzy inwencją a naśladowaniem natury 176
2. Simulacrum 180
3. Piękno nadzmysłowe 184
4. Wenus 188

Rozdział VIII
Damy i bohaterowie

1. Damy... 193
2. ...i bohaterowie 200
3. Piękno praktyczne... 206
4. ...i piękno zmysłowe 209

Rozdział IX
Od wdzięku do piękna niespokojnego

1. Ku pięknu subiektywnemu i wielorakiemu 214
2. Manieryzm 218
3. Kryzys poznania 225
4. Melancholia 226
5. Dowcip, subtelność, konceptyzm 229
6. Napięcie w stronę absolutu 233

Rozdział X
Rozum i piękno

1. Dialektyka piękna 237
2. Rygor i wyzwolenie 241
3. Pałace i ogrody 242
4. Klasycyzm i neoklasycyzm 244
5. Bohaterowie, ciała i ruiny 249
6. Nowe idee, nowe tematy 252
7. Kobiety i namiętności 259
8. Wolna gra piękna 264
9. Piękno okrutne i mroczne 269

Rozdział XI
Wzniosłość

1. Nowa koncepcja piękna 275
2. Wzniosłość jest echem wielkiej duszy 278
3. Wzniosłość natury 281
4. Poetyka ruin 285
5. „Gotyk" w literaturze 288
6. Edmund Burke 290
7. Wzniosłość Kanta 294

Rozdział XII
Piękno romantyczne

1. Piękno romantyczne 299
2. Piękno romantyczne i piękno romansowe 304
3. Nieokreślone piękno *je ne sais quoi* 310

	4. Romantyzm i bunt	313
	5. Prawda, mit, ironia	315
	6. Groteskowe, mroczne i melancholijne	321
	7. Romantyzm liryczny	325
Rozdział XIII Religia piękna	1. Estetyczna religia	329
	2. Dandys	333
	3. Zmysły, śmierć, diabeł	336
	4. Sztuka dla sztuki	338
	5. À rebours	341
	6. Symbolizm	346
	7. Estetyczny mistycyzm	351
	8. Ekstaza w rzeczy	353
	9. Impresja	356
Rozdział XIV Nowy przedmiot	1. Solidne piękno wiktoriańskie	361
	2. Szkło i żelazo: nowe piękno	364
	3. Od art nouveau do art déco	368
	4. Piękno organiczne	374
	5. Przedmiot użytkowy: krytyka, komercjalizacja, seryjność	376
Rozdział XV Piękno maszyn	1. Piękna maszyna?	381
	2. Machiny średniowieczne	385
	3. Od XV wieku do epoki baroku	388
	4. Wiek XVIII i XIX	392
	5. XX Wiek	394
Rozdział XVI Od form abstrakcyjnych do głębi materii	1. „Szukać posągów wśród kamieni"	401
	2. Współczesne przewartościowanie materii	402
	3. Przedmiot znaleziony	406
	4. Od materii reprodukowanej do przemysłowej, ku głębi materii	407
Rozdział XVII Piękno mediów	1. Piękno prowokacji czy piękno konsumpcji?	413
	2. Awangarda, czyli piękno prowokacji	415
	3. Piękno konsumpcji	418
Odniesienia bibliograficzne dla wykorzystanych tłumaczeń		431
Indeks cytowanych autorów		433
Indeks artystów		434

Wprowadzenie

Popiersie kobiety, II wiek p.n.e., Lucera, Museo Civico

„Piękny" – a wraz z nim „wdzięczny" i „ładny", „wzniosły", „cudowny" i „pyszny", i tym podobne wyrażenia – to przymiotnik, którego często używamy, wskazując, że coś nam się podoba. Wydaje się, że w tym znaczeniu piękne równa się temu, co dobre, i w istocie w wielu epokach zakładano ścisły związek pomiędzy pięknem i dobrem.

Jeżeli jednak wydajemy sąd, opierając się na naszym doświadczeniu codziennym, mamy skłonność definiować jako dobre nie to tylko, co nam się podoba, lecz to także, co pragnęlibyśmy posiadać. Niezliczone są rzeczy na ziemi, o których sądzimy, że są dobre: miłość wzajemna, uczciwie osiągnięte bogactwo i wyrafinowana potrawa; we wszystkich tych przypadkach pragniemy dobro takie posiąść. Dobre jest to, co budzi w nas pragnienie. Kiedy uważamy za dobry jakiś szlachetny postępek, my także chcielibyśmy go dokonać lub obiecujemy sobie zrobić coś równie wartościowego, pobudzeni pięknym przykładem tego, co oceniamy jako dobre. Nazywamy również dobrem to, co jest zgodne z zasadą idealną, lecz czego ceną jest cierpienie, na przykład chwalebną śmierć bohatera, oddanie osoby, która troszczy się o trędowatego, poświęcenie życia przez rodzica, ażeby ocalić dziecko... W tych wypadkach uznajemy rzecz za dobrą, ale przez lęk lub egoizm nie chcemy być wmieszani w podobne doświadczenie. Uznajemy ową rzecz za jakieś dobro, a jednak dobro czyjeś, na które – choć ze wzruszeniem – patrzymy z pewnym dystansem, i nie trawieni pragnieniem. Częstokroć, mając na myśli jakieś szlachetne uczynki, które raczej wolimy podziwiać, niżeli wypełniać, mówimy o „pięknym czynie".

Jeżeli się zastanowimy nad postawą dystansu, która pozwala nam nazywać pięknym dobro nie budzące w nas pragnienia, zrozumiemy, że mówimy o pięknie, gdy radujemy się czymś już tylko z tego powodu, że jest, niezależnie od jego posiadania. Nawet ładnie owinięty tort weselny, podziwiany na

witrynie cukiernika, może jawić nam się jako piękny, choćbyśmy ze względów zdrowotnych albo z braku apetytu nie pragnęli go jako dobra do zdobycia. Piękne jest to, co cieszyłoby nas, gdyby było nasze, ale pozostaje piękne, nawet gdy należy do innego. Oczywiście nie badamy tu postawy kogoś, kto w obliczu rzeczy pięknej, takiej jak obraz wielkiego malarza, pragnie ją zdobyć, by być jej dumnym posiadaczem, aby móc na nią patrzeć codziennie albo dlatego, że ma ona wielką wartość ekonomiczną. Owe formy namiętności i zazdrości, woli posiadania, zawiści lub najzwyklejszej chciwości nie mają nic wspólnego z poczuciem piękna. Człowiek spragniony, który znajduje źródło i pochyla się, by z niego pić, nie kontempluje w nim piękności. Może uczynić to później, gdy zaspokoi pragnienie. Dlatego poczucie piękna odmienne jest od pragnienia. Można uważać istoty ludzkie za piękne, nie pożądając ich albo wiedząc, że nie mogą nigdy stać się nasze. Jeżeli natomiast pragnie się osoby (która może być nawet brzydka) i nie można mieć z nią upragnionej więzi, doświadcza się cierpienia.

W tej kolekcji wyobrażeń piękna nagromadzonych przez wieki będziemy się starali ustalić te przede wszystkim wypadki, kiedy określona kultura albo epoka historyczna uznały, że pewne rzeczy wydają się przyjemne, by je podziwiać, niezależnie od pragnienia, jakie budzą. W tym sensie nie będziemy wychodzili od jakiejś z góry powziętej idei piękna i przejdziemy do zbioru rzeczy, o których ludzie na przestrzeni kilku tysiącleci wydali sąd, że są piękne.

Agnolo Bronzino, *Alegoria Wenus,* detal, 1545, Londyn, National Gallery

Innym kryterium wiodącym jest to, że ścisły związek, jaki epoka współczesna założyła między pięknem i sztuką, bynajmniej nie jest tak oczywisty, jak skłonni bylibyśmy sądzić. Pewne nowoczesne teorie estetyczne uznały tylko piękno sztuki, nie doceniając piękna natury, w innych okresach historycznych zaś, zupełnie odwrotnie, przyjmowano, że piękno mogą przejawiać także zjawiska natury (takie jak piękne światło księżyca, piękny owoc czy piękny kolor), podczas gdy sztuka ma jedynie czynić dobrze owe rzeczy, które czyni; w taki sposób, aby służyły celowi, do którego zostały przeznaczone - do tego stopnia, że za sztukę uważano zarówno pracę malarza i rzeźbiarza, jak i budowniczego łodzi, balwierza i cieśli. Znacznie później, aby odróżnić malarstwo, rzeźbę i architekturę od tego, co zwiemy dziś rzemiosłem, wypracowano pojęcie sztuk pięknych. Przekonamy się jednak, że związek między pięknem a sztuką często ustanawiany bywa ambiwalentnie, ponieważ nawet uprzywilejowując piękno natury, twierdzono, że sztuka może przedstawiać naturę - choćby niebezpieczną lub odrażającą - w sposób piękny.

W każdym razie jest to historia piękna, nie historia sztuki (ani literatury czy muzyki), a zatem rozmaite powstające na przestrzeni wieków koncepcje dotyczące sztuki cytowane tu będą tylko wtedy, kiedy ustanawiają pewien związek pomiędzy sztuką i pięknem. Nasuwa się pytanie: czemuż więc historię piękna dokumentują prawie wyłącznie dzieła sztuki? Otóż właśnie artyści, poeci, powieściopisarze opowiadają nam od stuleci o tym, co uważają za piękne, i dają tego przykłady. Chłopi, murarze, piekarze i krawcy wykonywali różne rzeczy, które być może również uważali za piękne, lecz zostało po nich

niewiele świadectw (takich jak naczynie, stajnia czy szata); przede wszystkim jednak nigdy nic nie napisali, aby powiedzieć, czy i dlaczego uważali rzeczy te za piękne, albo ażeby wyjaśnić, czym było dla nich piękno naturalne. Jedynie na podstawie przedstawionych przez artystów dawnych epok szat, jakie wówczas noszono, narzędzi i chat, możemy sobie wytworzyć jakieś pojęcie o ideale piękności współczesnych im rzemieślników, nie mając jednak nigdy absolutnej pewności. Niekiedy bowiem artyści, przedstawiając osoby swego czasu, inspirowali się pojęciami, jakie mieli o modzie z czasów Biblii czy poematów homeryckich, niekiedy natomiast, przeciwnie, przedstawiając postaci biblijne czy bohaterów Homera, kierowali się modą swego czasu. Nigdy nie możemy być pewni dokumentów, na których się opieramy, możemy jednak pokusić się o ostrożne i rozważne wnioski.

Często w obliczu dokumentu sztuki albo dawnego rzemiosła pomocne nam będą literackie i filozoficzne teksty epoki. Nie moglibyśmy powiedzieć na przykład, czy rzeźbiarz potworów na kolumnach czy kapitelach kościołów romańskich uważał je za piękne; tekst świętego Bernarda jednak (który nie uważał tych przedstawień ani za dobre, ani za pożyteczne) zaświadcza, jak wierni się radowali, kontemplując je (do tego stopnia, że nawet sam święty Bernard okazuje – tak je potępiając – że ulega ich urokowi). Dziękując niebu za świadectwo z nieoczekiwanej strony, możemy powiedzieć, że dla mistyka z XII wieku przedstawienia potworów były piękne (nawet jeśli moralnie godne potępienia).

Paul Gauguin, *Aha oe feii?*, detal, 1892, Sankt Petersburg, Ermitaż

Z tych względów w książce tej zajmuję się jedynie ideą piękna w kulturze zachodniej. Na temat ludów zwanych prymitywnymi mamy takie dokumenty artystyczne jak maski, graffiti, rzeźby, nie dysponujemy jednak tekstami teoretycznymi, które powiedziałyby nam, czy były one przeznaczone do kontemplacji, celebracji rytualnej czy po prostu codziennego użytku. Jeśli chodzi o inne kultury, obfitujące w teksty poetyckie i filozoficzne (na przykład kultura indyjska czy chińska), zazwyczaj trudno ustalić, do jakiego stopnia pewne ich koncepcje mogą być utożsamiane z naszymi, nawet gdyby tradycja skłaniała nas do tłumaczenia ich za pomocą zachodnich określeń jako „piękne" lub „odpowiednie". W każdym razie byłoby to przedsięwzięcie wykraczające poza granice tej książki.

Powiedzieliśmy, że przywoływać będziemy przeważnie dokumenty pochodzące ze świata sztuki. Lecz – zwłaszcza im bliżej nowoczesności – dysponować możemy także dokumentami, które nie powstały w celach artystycznych, miały tylko przynieść czystą rozrywkę, zapewnić komercyjną promocję lub zaspokoić erotyczne popędy, jak obrazy, które docierają do nas z kina konsumpcji, telewizji albo reklamy. W zasadzie wielkie dzieła sztuki i dokumenty o niewielkiej wartości estetycznej będą dla nas tak samo ważne, jeśli tylko pomogą nam zrozumieć, jaki był ideał piękna pewnej chwili. Po tym stwierdzeniu naszą książkę może spotkać zarzut relatywizmu, tak jakby miało to oznaczać, że to, co uważa się za piękne, zależy od epoki i kultury. I to właśnie mam zamiar tu powiedzieć. Sławny fragment Ksenofanesa z Kolofonu, jednego z filozofów presokratycznych, głosi: „Ale jeśli woły i konie, i lwy

miałyby ręce lub mogły rysować rękoma i tworzyć dzieła takie jak ludzie, koń przedstawiłby bogów podobnych koniom i podobnych wołom wół, i uczyniłyby ich ciała takie jak te, które ma każdy z nich" (Klemens z Aleksandrii, Stromateis V, 110).

Możliwe, że za różnymi koncepcjami piękna kryć się będą pewne reguły jednakowe dla wszystkich ludów i wszystkich wieków. W tym tomie nie będziemy jednakże próbować odnajdywać ich za wszelką cenę. Wydobędziemy na światło dzienne raczej odrębności. To czytelnikowi przyjdzie szukać jedności ponad tymi wszystkimi różnicami.

Wychodzimy tu od zasady, że piękno nie było nigdy niczym niezmiennym i absolutnym, ale przybierało różne oblicza, stosownie do okresu historycznego i danego kraju: i to nie tylko, jeśli chodzi o piękno fizyczne (mężczyzny, kobiety, pejzażu), ale także, jeśli chodzi o piękno Boga, świętych czy idei... W tym znaczeniu okażemy wiele względów czytelnikowi. Wykażemy, że podczas gdy w tym samym okresie historycznym dzieła malarzy i rzeźbiarzy przedstawiały określony model piękna (ludzi, przyrody czy idei), literatura kultywowała model zupełnie inny.

Allen Jones, *KaiendamPimiin973*

Możliwe, że niektórzy lirycy greccy mówili o pewnym rodzaju kobiecego wdzięku, który, jak się przekonamy, odzwierciedla dopiero malarstwo i rzeźba inne J e P oki - z drugiej strony wystarczy sobie wyobrazić, w jakie osłupienie popadłby człowiek z przyszłego tysiąclecia, który odkryłby nagle obraz Picassa i opis pięknej kobiety z powieści o miłości tej samej epoki. Nie zrozumiałby, jaki związek zachodzi pomiędzy tymi dwiema koncepcjami piękna. Dlatego będziemy musieli dokonać czasem pewnego wysiłku, by zrozumieć, jak różne modele piękna współistniały w tej samej epoce, a jak inne odżywały na przestrzeni wielu różnych epok.

Zamysł i inspirację tej książki zapowiada już jej początek, dający ciekawemu czytelnikowi od razu zakosztować smaku dzieła; gdy tylko otworzy on książkę, znajdzie jedenaście tablic porównawczych, pomagających wyobrazić sobie bezpośrednio, jak różne idee piękna powracają i się rozwijają (choć zmienione) w różnych epokach, w dziełach filozofów, pisarzy i artystów nawet bardzo od siebie odległych. Odpowiednio dla każdej epoki lub głównego modelu estetycznego obok tekstu pojawiać się będą obrazy i cytaty związane z omawianym problemem, w niektórych wypadkach wraz z odsyłaczem w tekście głównym.

30 tys. lat p.n.e.

Wenus z Willendorfu, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum

IV-III tysiąclecie p.n.e.

Antinea, Jabbaren, Tassili

IV wiek p.n.e.

Afrodyta z Knidos, rzymska kopia rzeźby Praksytelesa, Rzym, Museo Nazionale Romano

III wiek p.n.e.

Wenus przykucnięta, Paryż, Luwr

II wiek p.n.e.

Wenus z Milo, Paryż, Luwr

II-I wiek p.n.e.

Statuetka z kości słoniowej bogini Lakszmi pochodząca z Pompejów, Neapol, Museo Archeologico Nazionale

ok. 1482 r.

Sandro Botticelli, *Narodziny Wenus*, Florencja, Galleria degli Uffizi

1506 r.

Lucas Cranach, *Wenus i Amor niosący plaster miodu*, Rzym, Galleria Borghese

1509 r.

Giorgione, *Śpiąca Wenus*, Drezno, Gemäldegalerie

1797-1800

Francisco Goya y Lucientes, *Maja naga*, Madryt, Museo Nacional del Prado

1804-1808

Antonio Canova, *Paulina Borghese*, Rzym, Galleria Borghese

I wiek p.n.e.

Mars i Wenus,
fresk z Pompejów,
Neapol,
Museo Archeologico
Nazionale

IV-V wiek

Detal architektoniczny
z motywem Wenus
wychodzącej z morza,
Kair,
Muzeum Koptyjskie

Ok. 1360 r.

Mistrz świętego Marcina,
Wenus adorowana przez sześciu legendarnych kochanków,
talerz z manufaktury
florenckiej, detal,
Paryż, Luwr

ok. 1380 r.

tapiseria z cyklu
Apokalipsa
przedstawiająca
Nierządnicę z Babilonu
(Apokalipsa 17),
Angers, zamek króla
René Andegaweńskiego

1470-1480

Anonimowy malarz
z Dolnej Nadrenii,
Magia miłości,
Lipsk,
Museum der bildenden
Künste

1538 r.

Tycjan,
Wenus z Urbino,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

1545 r.

Agnolo Bronzino,
Alegoria Wenus,
Londyn,
National Gallery

1630 r.

Peter Paul Rubens,
Hélène Fourment jako Afrodyta,
Wiedeń,
Kunsthistorisches
Museum

1650 r.

Diego Velázquez,
Wenus przed lustrem,
Londyn,
National Gallery

1814 r.

Jean Auguste Dominique Ingres,
Wielka odaliska,
Paryż,
Luwr

1833 r.

Francesco Hayez,
Magdalena pokutująca,
Mediolan,
Civica Galleria d'Arte Moderna

1863 r.

Édouard Manet,
Olimpia,
Paryż,
Musée d'Orsay

1892 r.

Paul Gauguin,
Aha oe feil?,
Sankt Petersburg,
Ermitaż

1908 r.

Pablo Picasso,
Wielka Driada,
Sankt Petersburg,
Ermitaż

1909 r.

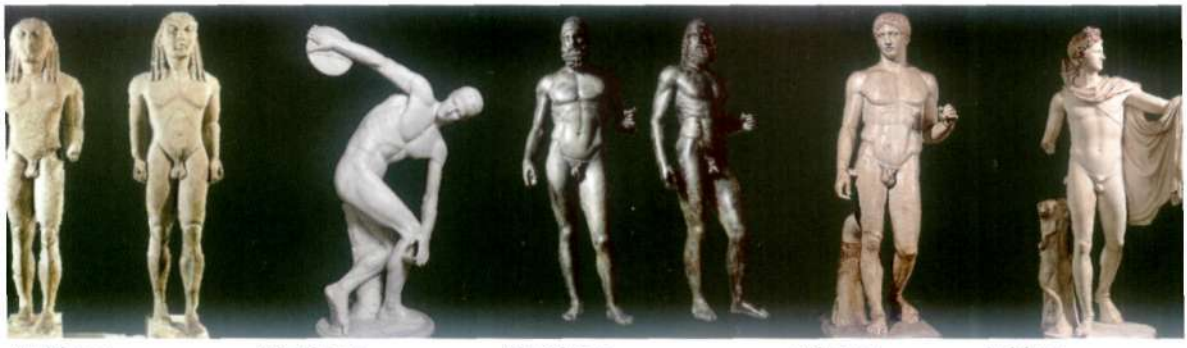
Gustav Klimt,
Salomè,
Wenecja,
Galleria d'Arte
Moderna

ok. 1920 r.

Josephine Baker

ok. 1950 r.

Marilyn Monroe



VI wiek p.n.e.

Kuros,
Ateny,
Narodowe Muzeum
Archeologiczne

470-440 p.n.e.

Dyskobol,
rzymska kopia rzeźby
Myrona,
Rzym,
Museo
Nazionale Romano

470-400 p.n.e.

Mistrz z Olimpii,
brązy z Riace,
Reggio Calabria,
Museo Nazionale

440 r. p.n.e.

Doryforos,
rzymska kopia
rzeźby Polikleta,
Neapol, Museo
Archeologico
Nazionale

I wiek n.e.

Apollo Belwederski,
Rzym,
Musei Vaticani

1842 r.

Francesco Hayez,
Samson,
Florencja, Galleria
d'Arte Moderna

1906 r.

Pablo Picasso,
Młodzieńcy,
Paryż,
Musée de l'Orangerie

1907 r.

Henri Matisse,
Szkic do „Muzyki",
Nowy Jork,
Museum of Modern Art

1923 r.

Frederick Cayley-Robinson,
Młodość,
kolekcja prywatna

NAGA WENUS

ok. 1965 r. — Brigitte Bardot

1997 r. — Monica Bellucci, *Kalendarz Pirelli*

NAGI ADONIS

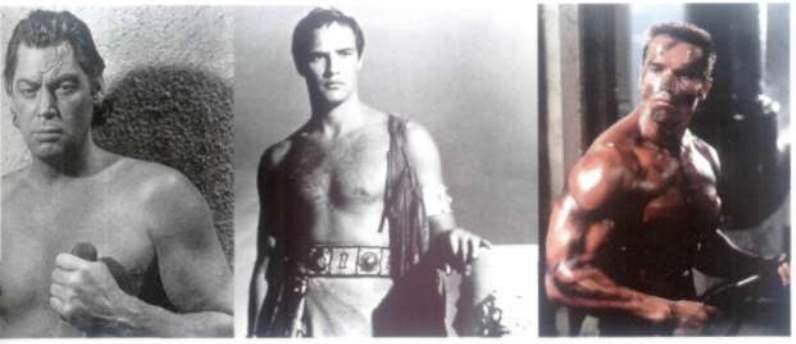
ok. 1190 r. — *Adam*, Paryż, katedra Notre Dame

1474 r. — Antonello da Messina, *Święty Sebastian*, Drezno, Gemäldegalerie

1602 r. — Caravaggio, *Święty Jan Chrzciciel*, Rzym, Pinacoteca Capitolina

1615-1630 — Guido Reni, *Atalanta i Hippomenes*, Neapol, Museo di Capodimonte

1792 r. — Anne Louis Girodet-Trioson, *Sen Endymiona*, Paryż, Luwr



1933 r. — Johnny Weissmüller, *Tarzan*

1952 r. — Marlon Brando, *Juliusz Cezar*

1985 r. — Arnold Schwarzenegger, *Komando*

VII wiek p.n.e.

Dama z Auxerre, rzeźba pochodzenia kreteńskiego, Paryż, Luwr

I wiek n.e.

Flora, fresk z willi Hadriana w Stabiach, Neapol, Museo Archeologico Nazionale

VI wiek p.n.e.

Kora, Ateny, Narodowe Muzeum Archeologiczne

470 r. n.e.

Safona i Alkajos, krater attycki, malarstwo czerwonofigurowe, Monachium, Staatliche Antikensammlungen

ok. 1340 r.

Zabawa z czepcem, wyszywana sakwa z manufaktury paryskiej, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

ok. 1540 r.

Tycjan, *La bella*, Florencja, Galleria Palatina

1606-1607

Peter Paul Rubens, *Veronica Spinola Doria*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

1650 r.

Michel Gatine, *Pani de Sévigné*, Galerie française de femmes célèbres, Paryż 1827

1740 r.

Jean Étienne Liotard, *Dama francuska w tureckim turbanie*, Genewa, Musée d'art et d'histoire

1756 r.

François Boucher, *Portret Madame de Pompadour*, Monachium, Alte Pinakothek

1899 r.

Paul Gauguin, *Miesiąc Marii*, Sankt Petersburg, Ermitaż

1902 r.

Gustav Klimt, *Fryz Beethovena*, *Chór aniołów z raju*, Wiedeń, Österreichische Galerie

1910 r.

Ferdinand Hodler, *Kobieta idąca*, kolekcja Thomasa Schmidheiny'ego

1917 r.

Egon Schiele, *Kobieta ze zgiętą nogą*, Praga, Narodni Gallerie

ok. 1920 r.

Colette

1456 r.

Paolo Uccello,
Święty Jerzy i smok,
Londyn,
National Gallery

1469 r.

Francesco del Cossa,
Kwiecień, Sala miesięcy,
Ferrara,
Palazzo Schifanoia

1503-1506

Leonardo da Vinci,
Mona Liza,
Paryż,
Luwr

ok. 1514 r.

Rafael,
La velata,
Florencja,
Palazzo Pitti

1530-1535

Parmigianino,
Antea,
Neapol,
Museo di Capodimonte

1760 r.

Thomas
Gainsbourgh,
Portret lady
Graham,
Edynburg,
National Gallery

1800 r.

Jacques Louis David,
Portret Madame Récamier,
Paryż,
Luwr

1866 r.

Edward Burne-Jones,
Księżniczka zaklęta
w drzewo,
Nowy Jork,
The Forbes Collection

1867 r.

Charles Auguste Mangin,
Safona,
Manchester Art Gallery,
Bridgeman Art Library

1927 r.

Coco
Chanel,
model
z żurnala

1946 r.

Rita Hayworth

1960 r.

Anita Ekberg,
La dolce vita

2000 p.n.e.

Męska statuetka
ze srebra,
Aleppo,
Muzeum
Narodowe

1300 p.n.e.

Egipska dekoracja ścienna
przedstawiająca urzędnika
Sennedżem,
Nekropolia Deir el-Medina

470-450 p.n.e.

Malarz Niobidów, krater,
Neapol,
Museo
Archeologico
Nazionale

I wiek n.e.

Lar,
Neapol,
Museo
Archeologico
Nazionale

XIV wiek

Miniaturzysta z dworu
andegaweńskiego,
Muzyka i jej miłośnicy
z De arythmetica, de m
Sewerusa Boecjusza,
Neapol,
Biblioteca Nazionale

1593-1594

Caravaggio,
Młodzieniec z koszem
owoców,
Rzym,
Galleria Borghese

1609-1610

Peter Paul Rubens,
Autoportret
z Izabellą Brandt,
Monachium,
Alte Pinakothek

1634 r.

Rembrandt,
Portret Martena
Soolmansa,
Paryż,
kolekcja prywatna

ok. 1660 r.

Jan Cossiers,
Wróżbita,
Sankt Petersburg,
Ermitaż

ok. 1668 r.

Jan Vermeer van Delft,
Geograf,
Frankfurt,
Städelsches Kunstinstitut

1844 r.

Émile Deroy,
Portret Baudelaire'a,
Wersal,
Musée National
du Château

1897 r.

Giovanni Boldini,
Książę Robert de
Montesquiou-Fézensac,
Paryż,
Musée d'Orsay

1901 r.

Aubrey Beardsley,
Et in Arcadia ego
z The Latest Works of Aubrey
Beardsley
(Londyn-Nowy Jork, 1901 r.),
Mediolan,
Biblioteca Nazionale Braidense

ok. 1947 r.

Humphrey Bogart

1954 r.

Marlon Brando,
Na nabrzeżu

1360 r.

Guariento di Arpo,
Zastęp uzbrojonych aniołów,
Padwa,
Museo Civico

1410-1411

Bracia Limbourg,
Kwiecień z Les Très riches heures du duc de Berry,
Chantilly,
Musée Condé

1433 r.

Jan van Eyck,
Mężczyzna w czerwonym turbanie,
Londyn,
National Gallery

1500 r.

Albrecht Dürer,
Autoportret,
Monachium,
Alte Pinakothek

1573 r.

Paolo Veronese,
Wieczerza w domu Lewiego, detal,
Wenecja,
Gallerie dell'Accademia

1720 r.

Fra Galgario,
Portret szlachcica,
Mediolan,
Pinacoteca di Brera

1787 r.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein,
Goethe w Kampanii,
Frankfurt,
Städelsches Kunstinstitut

1800 r.

Jacques Louis David,
Napoleon na przełęczy Świętego Bernarda,
Paryż,
Musée National de Malmaison

1818 r.

Joseph Severn,
Shelley w termach Karakalli,
Rzym,
Keats and Shelley Memorial House

1954 r.

James Dean

1975 r.

David Bowie

1989 r.

Mick Jagger

2002 r.

David Beckham

2002 r.

George Clooney

2700-2300 p.n.e.	2500 p.n.e.	1391-1353 p.n.e.	VI wiek p.n.e.	II wiek p.n.e.	I wiek n.e.
Głowa statuy kobiecej z wyspy Keros, Paryż, Luwr	Głowa kobieca z Chafadji, Kansas City, Atkins Museum of Fine Arts	Posąg królowej Tui, Paryż, Luwr	Antefiks w kształcie głowy kobiecej, Paryż, Luwr	*Portret kobiecy (Antinoe?)*, Paryż, Luwr	*Flavia*, Neapol, Museo Archeolog Nazionale

1540 r.	ok. 1540 r.	1703 r.	1770 r.	1782 r.
Agnolo Bronzino, *Portret Lukrecji Panciatichi*, Florencja, Galleria degli Uffizi	Tycjan, *Maria Magdalena*, Florencja, Galleria Palatina	Nicolas de Largillière, *Piękna strasburka*, Strasburg, Musée des Beaux-Arts	Joshua Reynolds, *Panny Waldegrave*, Edynburg, National Gallery of Scotland	George Romney, *Portret lady Hamilton jako Kirke*, Londyn, Tate Gallery

1926 r.	1929 r.	1931 r.	1932 r.	ok. 1949 r.
Louise Brooks	Tamara Łempicka, *Sankt Moritz*, Orlean, Musée des Beaux-Arts	Greta Garbo	Greta Garbo, *Mata Hari*	Rita Hayworth

I wiek p.n.e.

Portret dziewczyny zwanej Poetką (Safona?) z Pompejów, Neapol, Museo Archeologico Nazionale

V wiek

Głowa zwana Teodorą, Mediolan, Civiche Raccolte del Castello Sforzesco

Ok. 1300

Konrad von Altstetten, *Tej samej chwili zdobycz i myśliwy*, Heidelberg, Universitätsbibliothek

XV wiek

Mistrz portretów Baroncellich, *Portret Marii Bonciani*, Florencja, Galleria degli Uffizi

1480 r.

Piero di Cosimo, *Simonetta Vespucci*, Chantilly, Musée Condé

1485-1490

Leonardo da Vinci, *Portret Cecylii Galler (Dama z łasiczką)*, Kraków, Muzeum Czartoryski

1800 r.

Marie Guillelmine Benoist, *Portret czarnej kobiety*, Paryż, Luwr

1820 r.

Giuseppe Tominz, *Moskonowa*, Lublana, Narodna Galerija

1860-1865

Felix Nadar, *Sara Bernhardt*

1867 r.

Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art

1922 r.

Rina de Liguoro, *Messalina*

1954 r.

Audrey Hepburn

ok. 1960 r.

Brigitte Bardot

ok. 1970 r.

Twiggy

2500-2000 p.n.e.

Głowa z brązu Sargona I Wielkiego z dynastii akadyjskiej, Bagdad, Muzeum Archeologiczne

VII wiek p.n.e.

Malarstwo ścienne z pałacu zarządcy Tell Barsip, Aleppo, Muzeum Narodowe

VII-VI wiek p.n.e.

Apollo z Delf, Delfy, Muzeum Narodowe

550 p.n.e.

Jeździec Rampin, Paryż, Luwr

V wiek p.n.e.

Głowa atlety, Neapol, Museo Archeologico Nazionale, kolekcja Astarita

ok. 1645 r.

Anton van Dyck, *Portret dwóch szlachciców angielskich*, Londyn, National Gallery

1720 r.

Fra Galgario, *Portret szlachcica w trójgraniastym kapeluszu*, Mediolan, Museo Poldi Pezzoli

ok. 1815 r.

Thomas Lawrence, *Portret lorda Byrona*, Mediolan, kolekcja prywatna

ok. 1923 r.

Rudolf Valentino

1932 r.

John Barrymore, *Mata Hari*

1975 r.

John Travolta, *Gorączka sobotniej nocy*

ok. 1998 r.

Dennis Rodman

II wiek n.e.

Antinoos, Neapol, Museo Archeologico Nazionale

1255-1265

Hermann, posąg z zachodniego chóru katedry w Naumburgu

XIV wiek

Miniaturzysta neapolitański, *Rycerz andegaweński z Ad Robertum Siciliae Regem*, Florencja, Biblioteca Nazionale

1498 r.

Albrecht Dürer, *Autoportret w rękawiczkach*, Madryt, Museo Nacional del Prado

XVI wiek

Bartolomeo Veneto, *Portret szlachcica*, Rzym, Galleria Nazionale di Arte Antica

ok. 1935 r.

Tyrone Power

1951 r.

Marlon Brando

1954 r.

James Dean

ok. 1968 r.

Jim Morrison

ok. 1968 r.

Jimi Hendrix

1132-1140

Boże Narodzenie, mozaika z Cappella Palatina w Palermo

XII wiek

Marmurowa ikona modlącej się Marii Panny, Messyna, Museo Regionale

XII wiek

Maria i dwoje aniołów, sklepienie kościoła w monasterze Świętego Anioła z Formis

XII wiek

Szkoła florencka, *Madonna z Dzieciątkiem*, Florencja, Galleria degli Uffizi

1285 r.

Duccio di Buoninsegna, *Madonna Ruccellai*, Florencja, Galleria degli Uffizi

1441-1447

Filippino Lippi, *Koronacja Marii*, Florencja, Galleria degli Uffizi

1450 r.

Jean Fouquet, *Madonna z Dzieciątkiem*, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

ok. 1460 r.

Jacopo Bellini, *Madonna z Dzieciątkiem*, Florencja, Galleria degli Uffizi

ok. 1470 r.

Hans Memling, *Madonna tronująca z Dzieciątkiem*, Florencja, Galleria degli Uffizi

1509 r.

Quentin Metsys, *Tryptyk Świętej Anny*, Bruksela, Musée Royaux des Beaux-Arts

1524-1526

Tycjan, *Madonna rodziny Pesaro*, Wenecja, Santa Maria dei Frari

ok. 1526 r.

Albrecht Dürer, *Madonna z Dzieciątkiem i gruszką*, Florencja, Galleria degli Uffizi

1532 r.

Parmigianino, *Madonna o długiej si*
Florencja, Palazzo Pitti

1310 r.

Giotto,
Madonna Wszystkich Świętych,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

1330 r.

Simone Martini,
Zwiastowanie i Święci,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

1410-1411

Bracia Limbourg, *Nawiedzenie Marii z Très riches heures du duc de Barry*,
Chantilly,
Musée Condé

1425-1430

Masolino,
Madonna,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

ok. 1478 r.

Hugo van der Goes,
Tryptyk Portinari,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

1487 r.

Sandro Botticelli,
Madonna z granatem,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

1501-1505

Michał Anioł,
Tondo Doni,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

1504-1508

Rafael,
Madonna ze szczygłem,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

ok. 1604 r.

Caravaggio,
Madonna pielgrzymów,
Rzym,
Sant'Agostino

ok. 1686 r.

Luca Giordano,
Madonna różańca
(lub *Madonna baldachimu*),
Neapol,
Museo di Capodimonte

1849-1850

Dante Gabriel Rossetti,
Ecce ancilla Domini,
Londyn,
Tate Gallery

1894-1895

Edvard Munch,
Madonna,
Oslo,
Nasjonalgalleriet

1991 r.

Madonna
(Louise Veronica Ciccone)

IX-X wiek

Oprawa ewangeliarza,
Kapua,
Skarbiec katedralny

1145-1150

Portal królewski z katedry
Notre Dame w Chartres

1170 r.

Ukrzyżowanie z Biblii z Floreffe,
Londyn,
British Museum

1180-1194

Chrzest Chrystusa,
mozaika z katedry Santa
Maria Assunta w Monrea

1475-1476

Antonello da Messina,
Ukrzyżowanie,
Antwerpia,
Musée Royal
des Beaux-Arts

1475 r.

Antonello da Messina,
Salvator mundi,
Londyn,
National Gallery

1480-1490

Hans Memling,
Zdjęcie z krzyża,
Granada,
Capilla Real

ok. 1480 r.

Andrea Mantegna,
Martwy Chrystus,
Mediolan,
Pinacoteca di Brera

1550 r.

Agnolo Bronzino,
Zdjęcie z krzyża,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

1625 r.

Battistello Caracciolo,
Chrystus przy kolumnie,
Neapol,
Museo di Capodimonte

1780 r.

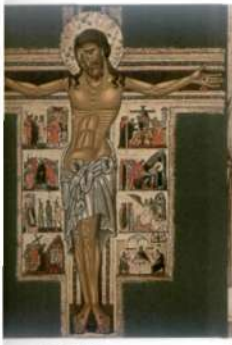
Francisco Goya y Lucientes,
Chrystus na krzyżu,
Madryt,
Museo Nacional del Prado

1973 r.

Ted Neely,
Jesus Christ Superstar

2003 r.

James Caviezel,
Pasja



ok. 1350 r.

Szkoła z Lukki,
krucyfiks z obrazami
Męki Pańskiej,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

XIV wiek

Giottino,
Pietà,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

1410-1411

Bracia Limbourg,
Chrzest Chrystusa
z Très riches heures
du duc de Barry,
Chantilly,
Musée Condé

1450 r.

Piero della Francesca,
Chrzest Chrystusa,
Londyn,
National Gallery

ok. 1500 r.

Gian Francesco
Maineri,
Chrystus niosący krzyż,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

1508 r.

Lorenzo Lotto,
Pietà,
poliptyk z Recanati,
Museo Civico

ok. 1510 r.

Cima da Conegliano,
Chrystus w koronie
cierniowej,
Londyn,
National Gallery

ok. 1515 r.

Rafael,
Przemienienie Pańskie,
Rzym,
Pinacoteca Vaticana

XIV wiek p.n.e.

olbrzymie popiersie Echnatona, Kair, Muzeum Egipskie

III-II wiek p.n.e.

Mozaika Aleksandra, Neapol, Museo Archeologico Nazionale

VI wiek

Cesarz Justynian ze świtą, Rawenna, bazylika San Vitale

ok. 1000 r.

Cesarz Otton w otoczeniu kościelnych i państwowych dygnitarzy, Monachium, Staatsbibliothek

1317 r.

Simone Martini, *Święty Ludwik z Tul*, Neapol, Museo di Capodim

1540 r.

Hans Holbein Młodszy, *Portret Henryka VIII*, Rzym, Galleria Nazionale di Arte Antica

1542 r.

Dosso Dossi, *Alfonso d'Este*, Modena, Galleria e Museo Estense

1636 r.

Anton van Dyck, *Karol I na koniu*, Londyn, National Gallery

1637 r.

Anton van Dyck, *Karol I na polowaniu*, Paryż, Luwr

ok. 1845 r.

Portret Ludwika Filipa Orleańskiego, Wersal, Musée du Château

1938 r.

Wiktor Emanuel III z synem Hubertem i wnukiem Wiktorem

1961 r.

John Fitzgerald Kennedy

1974

Giovanni Agnelli

1373 r.

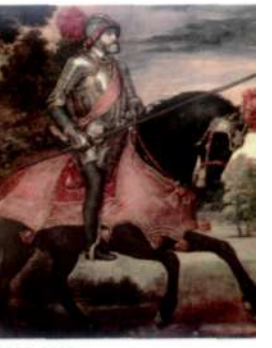
Niccolò da Bologna,
Cezar w swoim obozie z De bello pharsalico,
Mediolan,
Biblioteca Trivulziana

1519 r.

Albrecht Dürer,
Cesarz Maksymilian I,
Wiedeń,
Kunsthistorisches Museum

ok. 1530 r.

Jean Clouet,
Portret Franciszka I,
Paryż,
Luwr



1532-1533

Tycjan,
Karol V pod Mühlbergiem,
Madryt,
Museo Nacional del Prado

1641 r.

Anton van Dyck,
Wilhelm II,
Amsterdam,
Rijksmuseum

ok. 1670 r.

Pierre Mignard,
Ludwik XIV wieńczony przez sławę,
Turyn,
Galleria Sabauda

ok. 1780 r.

Portret Jerzego III,
Wersal,
Musée du Château

1806 r.

Jean August Dominique Ingres,
Napoleon I na tronie cesarskim,
Paryż,
Musée de l'Armée,
Hôtel des Invalides

1841-1845

Edwin Henry Landseer,
Windsor Castle in Modern Times,
Windsor,
Royal Collection

XIV wiek p.n.e.

Nefretete,
Berlin,
Ägyptisches Museum
und Papyrussammlung

IX-X wiek

Cesarzowa Teodora ze świtą,
Rawenna,
Bazylika San Vitale

1255-1265

Ekkehard i Uta,
posągi z chóru katedry
w Naumburgu

1503-1504

Michiel Sittow,
Katarzyna Aragońska,
Wiedeń,
Kunsthistorisches
Museum

1536 r.

Hans Holbein Młodszy
Portret Joanny Seymo
Haga,
Mauritshuis

ok. 1500 r.

Gentile Bellini,
Katarzyna Cornaro,
królowa Cypru,
Budapeszt,
Szépművészeti Múzeum

ok. 1955 r.

Grace Kelly

1963 r.

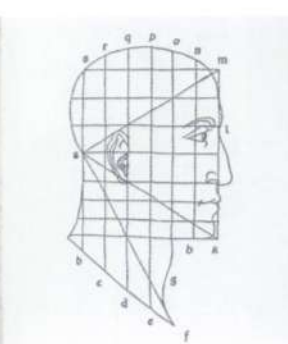
Liz Taylor,
Kleopatra

1990 r.

Lady Diana

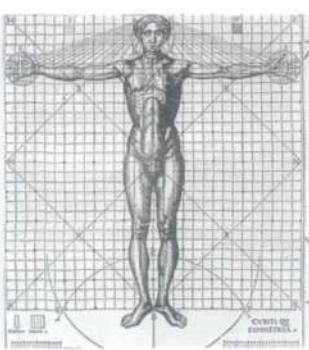
ok. 1490 r.

Leonardo da Vinci,
Schemat proporcji ciała ludzkiego,
Wenecja,
Gallerie dell'Accademia



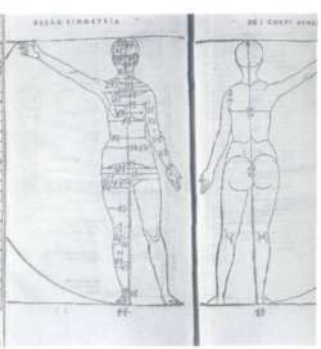
1509 r.

Luca Pacioli,
Głowa wpisana w siatkę geometryczną z De divina proportione,
Wenecja



1521 r.

Figura witruwiańska z Cesare Cesariano, *O architekturze Witruwiusza*,
Mediolan,
Biblioteca Nazionale Braidense



1528 r.

Albrecht Dürer,
Tablica antropometryczna z O symetrii ciał ludzkich

1570 r.

Portret Elżbiety Angielskiej, Siena, Pinacoteca Nazionale

1571 r.

François Clouet, *Portret Elżbiety Austriackiej*, Paryż, Luwr

1633 r.

Anton van Dyck, *Królowa Henryka Maria*, Waszyngton, National Gallery

ok. 1650 r.

Bernardino Mei, *Antioch i Stratonike*, Siena, Collezione Monte dei Paschi

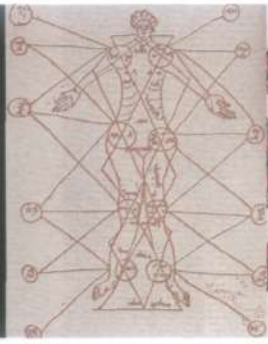
PROPORCJE

IV wiek p.n.e.

szkoła Polikleta, *Posąg pięściarza*, Rzym, kolekcja prywatna BNL

440 r. p.n.e.

Doryforos, rzymska kopia posągu Polikleta, Neapol, Museo Archeologico Nazionale



XI wiek

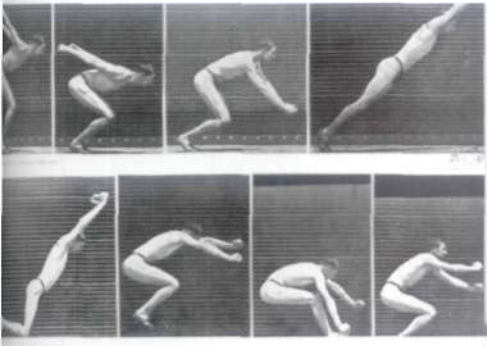
Humory cielesne i podstawowe cechy człowieka w stosunku do zodiaku, Hiszpania, Burgo de Osma

XII wiek

Wiatry, żywioły, temperamenty z Rękopisu astronomicznego, Baviera

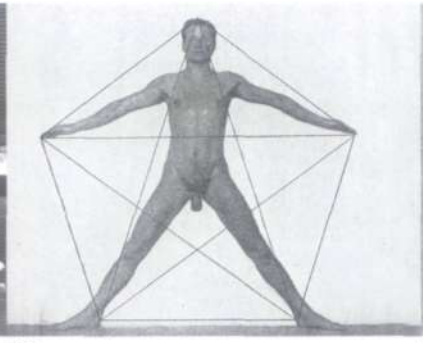
1410-1411

Bracia Limbourg, *Człowiek zodiakalny z Très riches heures du duc de Barry*, Chantilly, Musée Condé



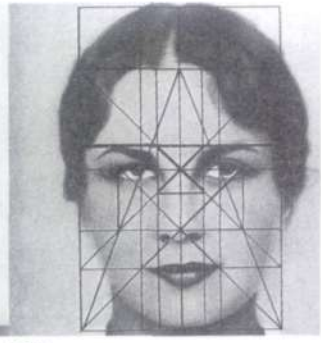
1867 r.

Eadweard Muybridge, *The Human Figure in Motion*



1931 r.

Matila Ghyka, *Mikrokosmos z Le nombre d'or*



1931 r.

Matila Ghyka, *Analiza harmoniczna twarzy z Le nombre d'or*

Ideał estetyczny w starożytnej Grecji

1. Chór muz

Kuros, VI wiek p.n.e., Ateny, Narodowe Muzeum Archeologiczne

Opowiada Hezjod, że na zaślubinach Kadmosa i Harmonii w Tebach Muzy śpiewały na chwałę oblubieńców te wiersze, natychmiast podjęte przez obecnych tam bogów: „Ten, kto jest piękny, jest drogi, kto nie jest piękny, nie jest drogi". Te przysłowiowe już strofy, często przywoływane przez poetów późniejszych (między innymi Teognisa i Eurypidesa), są w pewien sposób wyrazem powszechnego poglądu starożytnych Greków na temat piękna. Rzeczywiście, piękno nie miało wówczas autonomicznego statusu: możemy nawet powiedzieć, że Grekom, przynajmniej do czasów Peryklesa, brakowało prawdziwej estetyki i teorii piękna.

Nie przypadkiem odkrywamy, że piękno prawie zawsze związane jest z innymi cechami. Na przykład, na pytanie o kryterium wartościowania piękna wyrocznia delficka odpowiada: „Najpiękniejsze jest najwłaściwsze". Nawet w złotym okresie sztuki greckiej piękno jest zawsze związane z innymi wartościami, takimi jak „miara" i „stosowność". Łączy się z tym utajona nieufność Greków w stosunku do poezji, którą wyjaśni Platon: sztuka i poezja (a w konsekwencji także piękno) mogą cieszyć spojrzenie albo umysł, ale nie są bezpośrednio związane z prawdą. Nie jest poza tym przypadkiem, że temat piękności tak często wiąże się z wojną trojańską. Nawet u Homera nie znajdujemy żadnej definicji piękna; niemniej jednak mityczny autor *Iliady implicite* usprawiedliwił wojnę trojańską, antycypując skandaliczną *Pochwałę Heleny* napisaną przez sofistę Gorgiasza: **uderzająca piękność Heleny** w istocie zmywa z niej winę za wszystkie nieszczęścia, których stała się przyczyną. Menelaos po zdobyciu Troi rzuci się na niewierną małżonkę, by ją zabić, ale jego uzbrojone ramię znieruchomieje, gdy król ujrzy piękną nagą pierś Heleny.

Uderzająca piękność Heleny
Homer (VIII-VII wiek p.n.e.)
Iliada, ks. III, w. 156-165:
„Jak winić Trojan i w pięknych nagolenicach Achajów za to, że długo tak znoszą tę wojnę dla takiej kobiety, co nieśmiertelnym boginiom pięknością swoją jest równa. Ale choć piękna, jednakże niech wraca do kraju okrętem, by nie przyniosła nam kiedyś i naszym dzieciom zagłady". Tak mówili, a Pryjam przywołał głośno Helenę: „Podejdź tu, córko kochana, bliżej i usiądź koło mnie. Swego pierwszego małżonka stąd ujrzysz, przyjaciół i krewnych. W tobie ja winy nie widzę, gdyż winni są tylko bogowie, oni tę wojnę Achajów obfitą w łzy nam zesłali [...]"

Sztuka i prawda
Platon (V-IV wiek p.n.e.)
Państwo, X
Więc sztuka naśladująca jest daleka od prawdy i zdaje się dlatego odrabia wszystko, że w każdym wypadku mało prawdy dotyka, a jeżeli już – to widziadła tylko. Na przykład malarz, powiemy, wymaluje nam i szewca, i cieślę, i innych rzemieślników, a nie rozumie się na żadnej z tych umiejętności. A jednak dzieci i głupszych ludzi potrafi w błąd wprowadzić, jeżeli będzie dobrym malarzem; bo gdy wymaluje cieślę, pokaże to z daleka i będzie się wydawało, że to cieśla prawdziwy. [...] Malarstwo i w ogóle naśladownictwo, jak z jednej strony wykonywa swoją robotę, stojąc z daleka od prawdy, tak z drugiej strony zwraca się i obcuje z tym naszym pierwiastkiem, który jest daleki od rozumu, spoufala się z nim i zaprzyjaźnia, a z tego nie wychodzi nic zdrowego i nic prawdziwego. [...] – Więc naśladowcza sztuka, sama licha, z lichym pierwiastkiem obcuje i lichotę rodzi. – A czy tylko ta – dodałem – która na wzrok działa, czy też i ta, co na słuch, a my ją nazywamy poezją? – Zdaje się – powiedział – że i ta.

Klasycyzm
Johann Joachim Winckelmann
Myśli o naśladowaniu sztuki greckiej w malarstwie i rzeźbie, 1755
Tak jak ludzie, sztuki piękne mają swoją młodość, a ich początki wydają się podobne do początków każdego artysty, któremu podoba się to tylko, co pyszne i zadziwiające. [...] Być może pierwsi malarze greccy nie rysowali w sposób odmienny od tego, w jaki śpiewał ich pierwszy wielki poeta tragiczny. We wszelkim ludzkim działaniu jawi się jako pierwsze to, co gwałtowne i nieokreślone; stateczne i dokładne przychodzą później i potrzeba czasu, aby nauczyć się je podziwiać; cechują one jedynie wielkich mistrzów; dla uczniów natomiast gwałtowne namiętności są nawet korzystne. Szlachetna prostota i cicha wielkość posągów greckich są prawdziwym znakiem rozpoznawczym pism greckich czasów najlepszych, a mianowicie pism szkoły Sokratesa; i są one także zaletami, które stanowią o szczególnej wielkości Rafaela, do których doszedł przez naśladowanie starożytnych. Potrzeba było w ciele pięknym duszy pięknej takiej jak jego, aby odczuć i odkryć po raz pierwszy w czasach nowożytnych prawdziwy charakter starożytnych, i to – dzięki jego wielkiemu szczęściu – już w wieku, w którym dusze pospolite, i niedoskonałe, niewrażliwe są jeszcze na prawdziwą wielkość.

Afrodyta Kapitolińska,
kopia rzymska,
300 p.n.e.,
Rzym,
Musei Capitolini

Wychodząc od tych i innych wzmianek o piękności ciała męskiego i kobiecego, nie moglibyśmy jednak stwierdzić, że teksty homeryckie przejawiają jakiekolwiek świadome rozumienie piękna. To samo musimy powiedzieć także o poetach późniejszych, u których – z ważnym wyjątkiem Safony – temat piękna nie wydaje się znaczący. Tej pierwotnej perspektywy nie można wszelako w pełni zrozumieć, jeśli patrzy się oczami współczesnymi, jak często zdarzało się w wielu epokach, które przyjęły za oryginalne i autentyczne pewne „klasyczne" przedstawienie piękna – w rzeczywistości nieprawdziwe, czy też wytworzone przez rzutowanie w przeszłość pewnej wizji nowoczesnego świata (na przykład **klasycyzm** Winckelmanna). Trzeba tu wziąć pod uwagę samo słowo kalon, które nie całkiem właściwie może być przełożone słowem „piękne": **jest kalon, co się podoba**, co budzi podziw, co przyciąga

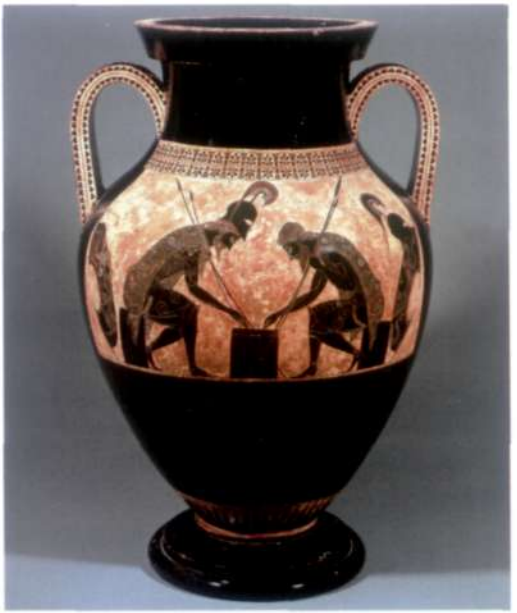
Jest kalon, co się podoba
Teognis (VI-V wiek p.n.e.)
Elegie, I, w. 17-18
Muzy i Charyty, córy Zeusa, wy, co na zaślubinach Kadmosa zaśpiewałyście piękne słowa: „Kochane jest to, co piękne, co niepiękne, kochane nie jest". I weszło na boskie wargi.

Co piękne, to zawsze miłe
Eurypides (V wiek p.n.e.)
Bachantki, III, w. 877-881
Czymże jest mądrość i jakiż piękniejszy
Dar od bogów dla śmiertelnych
Niźli zwycięską ręką
Zgnieść głowę nieprzyjaciela?
Co piękne, to zawsze miłe.

ΕΝΕΝΕΚΝΕΡΙΝΕ
ΗΕΡΜΟΔΕΝΕΣ
ΚΑΛΟΣ
ΝΕΟΔΟΡΙΣ
ΕΛΡΟΣΕΝ
ΚΕΝΤΑΥΡΟΜΑΧΙΑ

Achilles i Ajaks grający w kości,
amfora czarnofigurowa,
540 p.n.e.,
Rzym,
Musei Vaticani

na str. 40
Eos z ciałem syna Memnona,
attycka czara czerwonofigurowa,
490-480 p.n.e.,
Paryż,
Luwr



spojrzenie. Pięknym przedmiotem jest taki, który mocą swojej formy zaspokaja zmysły, a szczególnie oko i ucho. Nie tylko jednak zmysłowo uchwytne aspekty wyrażają piękno przedmiotu: w wypadku ciała ludzkiego istotną rolę odgrywają także zalety duszy i charakteru, które są postrzegane okiem umysłu raczej niźli ciała.
Na tej podstawie możemy mówić o pierwszym rozumieniu piękna, które jednak jest związane z wieloma sztukami wyrażającymi je i nie ma jednolitego statusu: w hymnach piękno wyraża się w harmonii kosmosu, w poezji – w radującym ludzi zaklęciu, w rzeźbie – we właściwej mierze i symetrii poszczególnych części, w retoryce – w odpowiednim rytmie.

Spojrzenie
Platon (V-IV wiek p.n.e.)
Uczta, 211 e
A cóż myślisz – powiada – gdyby komu było dane zobaczyć piękno samo w sobie, nieskalane, czyste, wolne od obcych pierwiastków, nie splamione ludzkimi wnętrznościami i barwami, i wszelką lichotą śmiertelną, ale to nadświatowe, wieczne, jedyne, niezmienne piękno samo w sobie. Co myślisz, czyby mógł jeszcze wtedy marne życie pędzić człowiek, który aż tam patrzy i to widzi, i z tym obcuje? Czy nie uważasz, że dopiero wtedy, gdy ogląda piękno samo i ma je czym oglądać, potrafi tworzyć nie tylko pozory dzielności, bo on nie z pozorami obcuje, ale dzielność rzeczywistą, bo on dotyka tego, co naprawdę jest rzeczywiste? A skoro płodzi dzielność rzeczywistą i rozwija, kochankiem bogów się staje, i jeśli komu wolno marzyć o nieśmiertelności, to jemu wolno. – Takie to rzeczy, Fajdrosie, mówiła mi Diotyma i ja, proszę was, uwierzyłem. A skorom uwierzył, próbuję i innych przekonywać, że do osiągnięcia tego celu nikt lepiej niż Eros naturze ludzkiej pomóc nie potrafi.

2. Piękno artystów

W okresie rozwoju Aten jako wielkiej potęgi militarnej, ekonomicznej i kulturalnej kształtowała się wyraźniejsza percepcja estetycznego piękna. Wiek Peryklesa, który osiągnął apogeum w zwycięskich wojnach przeciw Persom, był okresem wielkiego rozkwitu sztuki, a szczególnie malarstwa i rzeźby. Przyczyny tego rozwoju można dostrzec w konieczności odbudowy zniszczonych przez Persów świątyń, w pełnym dumy popisie ateńskiej potęgi, w łaskach, jakich Perykles udzielał artystom.

Do przyczyn zewnętrznych trzeba dołączyć szczególny rozwój techniczny w greckich sztukach figuratywnych. Rzeźba i malarstwo greckie dokonały w stosunku do sztuki egipskiej ogromnego postępu, któremu sprzyjało także powiązanie sztuki ze zdrowym rozsądkiem. Egipcjanie w swojej architekturze i przedstawieniach malarskich nie brali pod uwagę potrzeb wzroku, które zostały podporządkowane ustalonym w sposób abstrakcyjny i bardzo surowo przestrzeganym kanonom. Natomiast sztuka grecka na pierwszym miejscu

Bitwa centaurów i Lapitów, posągi z frontu świątyni w Olimpii, V wiek p.n.e.,

na str. 43
Woźnica, V p.n.e., Delfy, Muzeum Archeologiczne

na str. 44
Myron,
Dyskobol,
460-450 p.n.e.,
Rzym,
Museo Nazionale
Romano

stawia subiektywną wizję. Malarze odkrywają skrót perspektywiczny, który nie respektuje obiektywnych właściwości pięknych form: doskonała krągłość tarczy może zostać dostosowana do spojrzenia widza, który postrzega ją perspektywicznie spłaszczoną.
Podobnie w rzeźbie można bez wątpienia mówić o poszukiwaniu empirycznym, którego celem jest wyrażenie żywego piękna przejawiającego się w ciele. Pokolenie Fidiasza (którego wiele dzieł znamy jedynie dzięki kopiom) i Myrona, a następnie pokolenie Praksytelesa, realizują pewien rodzaj równowagi pomiędzy realistycznym przedstawieniem piękna, zwłaszcza kształtów ludzkich – piękno form organicznych przedkładane jest nad piękno form nieorganicznych – a zgodnością ze specyficznym kanonem (*kanon*), przez analogię do zasad (*nomos*) obowiązujących w kompozycjach muzycznych. Wbrew temu, w co będzie się wierzyło później, rzeźba grecka nie idealizuje abstrakcyjnego ciała, ale poszukuje raczej piękności idealnej, tworząc syntezę ciał żywych, przez które wyraża się piękno psychofizyczne, harmonizujące duszę z ciałem, czyli piękno form i dobroć ducha; jest to ideał **kalokagathia**, którego najgłębszym wyrazem są wiersze Safony i rzeźby Praksytelesa.
Piękno to najlepiej wyrażają formy nieruchome, w których fragment akcji lub ruchu znajduje równowagę i wytchnienie i których prostota wyrazu odpowiada najbardziej bogactwu szczegółów.
Niemniej jedna z najważniejszych rzeźb greckich stanowi potężne pogwałcenie tej reguły: w (pochodzącej z okresu hellenistycznego) **Grupie Laokoona** scena jest dynamiczna, przedstawiona bardzo dramatycznie i w żaden sposób nie uproszczona przez rzeźbiarza. I w istocie jej odkrycie w 1506 roku wywołało niepokój i zdumienie.

Fidiasz,
reliefy z Partenonu,
447-432 p.n.e.,
Londyn,
British Museum

po lewej
Praksyteles,
Afrodyta z Knidos,
rzymska kopia rzeźby
Praksytelesa,
375-330 p.n.e.,
Rzym,
Museo Nazionale
Romano

po prawej
Praksyteles,
Hermes z małym Dionizosem,
rzymska kopia rzeźby
Praksytelesa,
375-330 p.n.e.,
Rzym,
Museo Nazionale
Romano

na str. 46
Grupa Laokoona,
I p.n.e.,
Rzym,
Musei Vaticani

Kalokagathia
Safona (VII-VI wiek p.n.e.)
Tym się konnica zdaje najpiękniejsza
na czarnej ziemi, tamtym znów piechota,
innym okręty. Ja to nazwę pięknym,
co zachwyt budzi.
Wszyscy tę prawdę pojmą. I Helena,
chociaż ze wszystkich kobiet najpiękniejsza,
dla niej rzuciła małżonka, wśród ludzi
najzacniejszego,
tego, co Troję przywiódł do upadku,
na córkę i rodziców nie zważając,
lecz dała wieść się, gdzie chciała Cypryda,
bowiem kochała [...]
Kto piękny, pięknym jest, dopóki w oczach,
kto także dobry, jak dziś, będzie potem.

Grupa Laokoona
Johann Joachim Winckelmann
Nieznane posągi starożytne, I, 1767
A wreszcie ogólną i podstawową cechą greckich arcydzieł jest pewna szlachetna prostota i spokojna wielkość, tak w układzie, jak i w ekspresji. Tak jak głębia morza, która pozostaje zawsze nieporuszona, jakby nie była wzburzona jego powierzchnia, ekspresja postaci greckich, choćby wzburzonych namiętnością, zdradza zawsze duszę wielką i spokojną. Dusza owa, pomimo najokrutniejszych cierpień, objawia się na twarzy Laokoona, i nie tylko w twarzy. Ból, który wyraża się w każdym mięśniu i w każdym ścięgnie tego ciała i który, patrząc tylko na ten konwulsyjnie skurczony brzuch, a nie troszcząc się o twarz i inne części, sądzimy niemal, że czujemy i my sami, ból ów, powiadam, nie wyraża się wcale w twarzy i postawie znakami gniewu. Laokoon nie krzyczy przeraźliwie tak jak w pieśni Wergilego: sposób, w jaki otwarte są usta, bynajmniej na to nie pozwala; mogłoby się z nich wydobyć tylko lękliwe i ciężkie westchnienie, jak opisuje to Sadoleto. Cierpienie ciała i wielkość duszy rozmieszczone są równomiernie w całym ciele i zdają się zachowywać równowagę. Laokoon cierpi; ale cierpi jak Filoktet Sofoklesa; jego cierpienie dotyka serca, ale także my pragnęlibyśmy móc znosić cierpienie tak jak ów wzniosły człowiek je znosi.

3. Piękno filozofów

Kwestię piękna opracowali ostatecznie Sokrates i Platon. Pierwszy, według świadectwa ***Wspomnień*** Ksenofonta (co do którego wiarygodności – ze względu na stronniczość autora – żywimy dziś pewną wątpliwość), pragnął uprawomocnienia praktyki artystycznej poprzez plan konceptualny, rozróżniając przynajmniej trzy kategorie estetyczne: piękno idealne, które przedstawia naturę za pomocą zestawienia części; piękno duchowe, które wyraża duszę przez spojrzenie (jak zdarza się w rzeźbach Praksytelesa, którym, by uczynić je bardziej prawdziwymi, rzeźbiarz malował oczy); oraz piękno użyteczne lub funkcjonalne. Bardziej złożone jest stanowisko Platona, od którego wywodzą się dwie najważniejsze koncepcje piękna, jakie zostały wypracowane przez wieki: piękno jako **harmonia i proporcja** części (myśl pochodząca jeszcze od Pitagorasa) i piękno jako **blask**, idea wyrażona w Fajdrosie, która wywrze wpływ na myśl neoplatońską.

Wspomnienia
Ksenofont (V-IV wiek p.n.e.)
Wspomnienia o Sokratesie, III
Kiedy innym razem Arystyp znów go zapytał: – Czy znasz jakąś rzecz piękną? – Znam wiele – odrzekł. – Wszystkie są do siebie podobne? – Niektóre wcale nie są podobne. – Jak więc rzecz niepodobna do pięknej może sama być piękna? – Tak, oczywiście, jak może być to, że ktoś piękny w wyścigach nie jest podobny do kogoś, kto jest piękny w zapasach, i jak tarcza, piękna, kiedy osłania, jest całkiem niepodobna do pocisku, który przez to jest piękny, że z szybkością i siłą trafia do celu. – Nie inaczej mi odpowiadasz niż wtedy, gdy cię pytałem, czy znasz jakieś dobro. – Więc myślisz, że czym innym jest dobro, a czym innym piękno? Nie wiesz, że wszystkie rzeczy przez to samo są piękne i dobre? Najpierw cnota nie pod innym względem jest piękna, nie pod innym względem jest dobra. Następnie człowiek przez to samo i dla tego samego zwie się piękny i dobry, także ciało ludzkie z tej samej przyczyny nazywamy pięknym i dobrym. Wreszcie każdą rzecz, jaką posługuje się człowiek, uważamy za piękną i dobrą ze względu na to właśnie, co ją czyni przydatną do celu. [...]
Jeśli kiedy Sokrates nawiązywał rozmowę z artystami i rękodzielnikami, którzy dla zarobku uprawiali swą sztukę, również i oni odnosili z takiej rozmowy pożytek. Tak na przykład razu jednego odwiedził Sokrates malarza Parrazjosa i w toku rozmowy zapytał: – Czy to prawda, Parrazjosie, że sztuka malarska jest naśladownictwem rzeczy widzialnych? Każdego bowiem rodzaju ciała – wysokie i niskie, jasne i ciemne, twarde i miękkie, szorstkie i gładkie, stare i młode, odtwarzacie za pomocą barw w ich podobieństwie. – Całkiem do rzeczy mówisz, Sokratesie. – Ale – ciągnął Sokrates – ponieważ w rzeczywistości niełatwo jest spotkać pojedynczego człowieka, w którym by wszystko było bez skazy, obrazy pięknych postaci malujecie zapewne w ten sposób, że z wielu wzorów zbieracie razem to wszystko, co w każdym z osobna jest najpiękniejsze, i w rezultacie dzięki waszej twórczości powstają postaci w całości

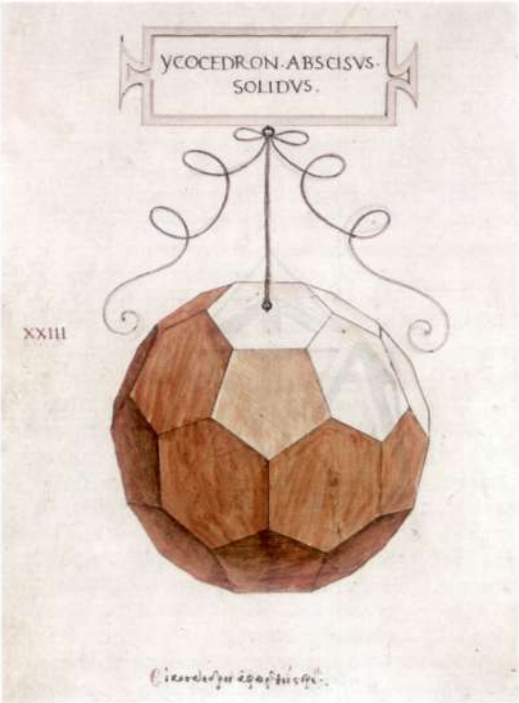
piękne. – Tak rzeczywiście czynimy – brzmiała odpowiedź. – Czy odtwarzacie w obrazach również przymioty duszy, które są w niej najbardziej ujmujące, powabne, miłe, które w najwyższym stopniu pociągają i urzekają, czy też nie jest to w ogóle możliwe do naśladowania? – Jak, Sokratesie, może być możliwe do naśladowania coś, co nie ma ani symetrii, ani barwy, ani żadnej z tych właściwości, o których przed chwilą mówiłeś, ani w ogóle nie jest widzialne? – Czy jednak nie dzieje się tak, że człowiek raz przyjaźnie, raz wrogo patrzy na innych? – zapytał Sokrates. – Tak jest naprawdę – odrzekł Parrazjos. – Czy więc przynajmniej wyraz oczu w takich momentach jest możliwy do naśladowania? – Owszem, możliwy – brzmiała odpowiedź. – Jak sądzisz? – pytał dalej Sokrates. – Czy w przypadkach nieszczęścia i pomyślności przyjaciół mają jednakowy wyraz twarzy ci, którzy o nich się troszczą, i ci, którzy o nich nie dbają? – Przenigdy! – zaprzeczył Parrazjos. – W razie pomyślności pierwsi są weseli, w razie nieszczęścia smutni. – Czy i takie nastroje są możliwe do wyrażenia? – Jak najbardziej – potwierdził Parrazjos. – Prócz tego z twarzy i z całej postawy człowieka zarówno w stanie spoczynku, jak i ruchu przejawia się jego wspaniałość, szlachetność, nikczemność, niewolniczy sposób myślenia, wstrzemięźliwość, mądrość, zuchwałość i nieświadomość tego, co dobre? – Masz rację – zapewnił Parrazjos. – Czy i takie przymioty dadzą się także odtworzyć? – Najzupełniej. – Nie sądzisz – zapytał Sokrates – że o wiele przyjemniej jest patrzeć na takie postacie ludzkie, w których się widzi szlachetne, dobre i ujmujące zalety, niż na takie, które zdradzają nikczemne, wstrętne i złe cechy charakteru? – Naprawdę, Sokratesie, bardzo wielka różnica zachodzi w obu wypadkach! Innym razem wszedł Sokrates do pracowni rzeźbiarza Klejtona i nawiązując z nim rozmowę, zapytał: – Że piękne są postacie twych biegaczy, atletów, pięściarzy, zapaśników, wszechboju, mój Klejtonie, to wiem i sam widzę. Największy ma jednak urok dla oka to, że wyglądają jak żywe: w jaki sposób wypracowujesz to na posągach? Ponieważ Klejton zaczął nad tym się zastanawiać i przypuszczalnie nieprędko dałby odpowiedź, Sokrates zapytał: – Może dzięki wiernemu naśladowaniu kształtów żyjących ludzi osiągasz ten efekt, że twoje posągi tchną jeszcze pełniejszym życiem? – Tak jest w istocie – odrzekł Klejton. – Zatem odtwarzasz momenty wyprostowania i nachylenia, ściśnięcia i rozszerzenia, napięcia i odprężenia, widoczne w różnych postawach ciała, i w ten sposób w swych dziełach zbliżasz się coraz bardziej do prawdy pierwowzorów i osiągasz coraz większe podobieństwo? – Tak jest naprawdę. – Czy odtwarzanie psychicznych wzruszeń u przedstawionych w jakiejś akcji postaci nie sprawia szczególnej przyjemności patrzącym? – Z całą pewnością. – I dlatego musisz przedstawiać groźne błyski w oczach zawodników i naśladować wyraz promiennej radości na twarzy zwycięzcy? – Jak najbardziej. Rzeźbiarz zatem powinien wewnętrzne wzruszenia wyobrażać w zewnętrznych formach – zakończył Sokrates.

Harmonia i proporcja

Platon (V-IV wiek p.n.e.)

Timajos, V

Bóg chciał jak najbardziej upodobnić świat do najpiękniejszego z przedmiotów myśli i ze wszech miar najdoskonalszego, więc robił go jedną istotą żywą, widzialną, która zawiera w sobie wszystkie istoty żywe, spokrewnione z nią co do natury. [...] A najpiękniejszy łącznik to taki, który najbardziej jedność stanowi wraz ze składnikami. Najpiękniej potrafi tego dokonać proporcja.



Leonardo da Vinci, *Ycocedron abscisus solidus* i *Septuaginta duarum basium vacuum*, bryły platońskie z *De Divina proportione* Luki Paciolego, 1509, Mediolan, Biblioteca Ambrosiana

Dla Platona piękno istnieje autonomicznie, niezależnie od podstawy fizycznej, która przygodnie je wyraża; nie jest ono zatem związane z tym lub innym przedmiotem zmysłowym, ale jaśnieje wszędzie. Piękno nie odpowiada temu, co się widzi (słynna była zaiste zewnętrzna brzydota Sokratesa, który jaśniał jednak pięknością wewnętrzną). Ponieważ ciało jest dla Platona ciemną jaskinią, więzieniem duszy, widzenie zmysłowe musi zostać przezwyciężone poprzez postrzeganie intelektualne, które wymaga poznania sztuki dialektycznej, czyli filozofii. Nie wszystkim więc dane jest uchwycenie prawdziwego piękna. Za to sztuka w ścisłym znaczeniu tego słowa jest fałszywą kopią autentycznej piękności i jako taka demoralizuje młodzież: lepiej zatem usunąć ją ze szkół i zastąpić **pięknem form geometrycznych** opartym na proporcjach i matematycznej koncepcji uniwersum.

Blask
Platon (V-IV wiek p.n.e.)
Fajdros, XXX
Toteż sprawiedliwość i władza nad sobą, i inne wartości duchowe nie mają swych odblasków w podobiznach ziemskich; przeto z trudem tylko, i to nieliczni ludzie, patrząc, jak przez zapocone szkła, na ich wizerunki tutaj, umieją dojrzeć rodzaj przedmiotów odbitych. A piękno wtedy można było widzieć w pełnym blasku, kiedyśmy wraz z chórem istot szczęśliwych błogosławione widowisko oglądali; my tuż za Zeusem, a inni za innymi bogami; kiedyśmy święceń dostępowali, otwierających tajemne bramy szczęścia najwyższego, kiedyśmy w obchodzie owym udział brali nieskalani i nie znali jeszcze zła, jakie na nas później przyszło, i owe niepokalane, proste, niezmienne i błogosławione tajemnice oglądali z bliska w blasku przeczystym, czyści sami i nie pogrzebani jeszcze w tym, co dziś ciałem nazywamy, a nosimy to na sobie jak ostrygi w skorupach zamknięte.

Piękno form geometrycznych
Platon (V-IV wiek p.n.e.)
Timajos, 55e-56c
Więc zostawmy tę sprawę, a te żywioły, które się nam teraz w myśli utworzyły, podzielmy na ogień i ziemię, wodę i powietrze. Ziemi dajmy postać sześcienną, bo ziemia jest żywiołem najmniej ruchliwym spośród wszystkich czterech i jest ciałem najbardziej plastycznym. Coś takiego musi mieć podstawy najbezpieczniejsze, a z tych trójkątów, przyjętych na początku, bezpieczniejsza jest z natury podstawa trójkąta równoramiennego niż nierównoramiennego. Jeśli porównywać płaszczyzny z nich zbudowane, to czworobok stoi pewniej niż trójkąt równoboczny, i jeśli części brać pod uwagę, i jeśli całość. Dlatego, przysądzając sześcian ziemi, trzymamy się myśli prawdopodobnej, wodzie zaś dajemy postać najmniej ruchliwą spośród pozostałych, najbardziej ruchliwą ogniowi, a pośrednią powietrzu. [...] Wszystkie te bryły trzeba sobie przedstawić tak drobne, że z powodu ich małości poszczególnych brył każdego rodzaju zgoła widzieć nie możemy – dopiero gdy się ich dużo zbierze, widzimy ich masy. Jeżeli chodzi o stosunki ilościowe, o ruchy i inne siły, to wszystko bóg, o ile tylko jego woli i perswazji ustępowała dobrowolnie natura konieczności, wykończył dokładnie i doskonale, i zestroił to z sensem.

Apolińskie i dionizyjskie

1. Bogowie delficcy

Jak mówi mitologia, Zeus wyznaczył każdemu stworzeniu właściwą miarę i kres; rządzenie światem łączy się w ten sposób ze ścisłą i wymierną harmonią, wyrażoną w czterech maksymach wypisanych na ścianach świątyni w Delfach: „Najpiękniejsze jest to, co najwłaściwsze", „Przestrzegaj granicy", „Miej w nienawiści hybris" [pychę], „Nic zanadto". Na tych zasadach opiera się powszechne greckie pojęcie piękna, zgodnie z pewną wizją świata, która interpretuje ład i harmonię jako to, co kładzie kres „ziewającemu Chaosowi", z którego gardzieli – według Hezjoda – wyszedł świat. Jest to wizja polecana opiece **Apolla**, który rzeczywiście jest przedstawiony w otoczeniu Muz na zachodnim frontonie świątyni w Delfach.

Apollo i Muzy, waza czerwonofigurowa, 500 p.n.e., Sankt Petersburg, Ermitaż

na str. 52
Apollo Belwederski, rzymska kopia oryginału z IV wieku p.n.e., Rzym, Musei Vaticani

na str. 54
Lizyp,
Posąg Aleksandra na polowaniu,
300-250 p.n.e.,
Rzym,
Museo di Villa Giulia

Jednocześnie jednak na przeciwnym, wschodnim frontonie widnieje (pochodzący z IV wieku p.n.e.) Dionizos, bóg chaosu i wyuzdanego pogwałcenia wszelkich reguł. Ta współobecność dwóch antytetycznych bóstw nie jest przypadkowa, nawet jeśli została ujęta jako temat dopiero wraz z Nietzschem w epoce nowożytnej. W ogólności wyraża ona zawsze obecną i okresowo się konkretyzującą możliwość wtargnięcia chaosu w piękną harmonię. A bardziej szczegółowo wyrażają się tu pewne istotne opozycje, nie rozwiązane w ramach greckiej koncepcji piękna, która wydaje się bardziej skomplikowana i problematyczna niż uproszczenia, jakimi posługuje się tradycja klasyczna.
Pierwszą jest opozycja pomiędzy pięknem a percepcją zmysłową. Jeśli rzeczywiście piękno postrzegane jest w taki sposób – nie całkowicie jednakże,

Apollo
Friedrich Wilhelm Nietzsche
Narodziny tragedii, I, 1872
I tak można by w ekscentrycznym sensie zastosować do Apollina to, co mówi Schopenhauer o człowieku, w zasłonę Mai uwikłanym (*Świat jako wola i wyobrażenie*): „Jak na rozszalałym, ze wszech stron nieograniczonym morzu, co, wyjąc, wznosi i zniża wód góry, żeglarz siedzi w łodzi, ufając słabej łupinie – tak, wśród świata udręki, siedzi spokojnie jednostka, oparta z ufnością o *principium individuationis*".

Malarz Kleofradesa,
Dionizos w otoczeniu satyrów i menad,
amfora czerwonofigurowa,
500-495 p.n.e.,
Monachium,
Staatliche Antikensammlungen

Faun Barberini, 220 p.n.e., Monachium, Staatliche Antikensammlungen

ponieważ nie wszystko z niego wyraża się w formach zmysłowych – tworzy się niebezpieczny rozziew pomiędzy pięknem a pozorem; rozziew, który artyści próbują w pewnym stopniu pomniejszyć, ale który taki filozof jak Heraklit otworzy na całą szerokość, twierdząc, że harmonijne piękno świata objawia się jako przypadkowy bezład. Drugą jest antyteza pomiędzy dźwiękiem a obrazem, dwiema formami percepcyjnymi preferowanymi przez Greków (prawdopodobnie dlatego, że w odróżnieniu od zapachu i smaku można sprowadzić je do miary i liczbowego porządku); chociaż przyznaje się muzyce przywilej wyrażania stanów ducha, jedynie do **form wizualnych** stosuje się definicja piękna (*kalon*) jako tego, co się podoba i pociąga. Nieporządek i muzyka stanowią więc rodzaj ciemnej strony apolińskiego piękna, harmonijnego i widzialnego, i jako takie należą do sfery działania Dionizosa. Rozróżnienie to będzie zrozumiałe, jeśli się pomyśli, że posąg musiał przedstawiać „ideę" (a zatem zakładano spokojną jego kontemplację), podczas gdy muzykę rozumiano jako sztukę umiejącą budzić namiętności.

Formy wizualne
Friedrich Wilhelm Nietzsche
Narodziny tragedii, I, 1872
Można by rzec o Apollinie, że niewzruszona ufność w owo *principium* i spokojna postawa uwikłanego w nie człowieka osiągnęły w nim najwznioślejszy swój wyraz i można by samego Apollina określić jako wspaniały boski obraz *principium individuationis*, z którego ruchów i spojrzeń przemawia do nas cała radość i mądrość „pozoru", wraz z jego pięknością.

2. Od Greków do Nietzschego

Dodatkowy aspekt antytezy pomiędzy Apollem a Dionizosem dotyczy diady dystans–bliskość. Sztuka grecka i w ogóle sztuka zachodnia preferują – w odróżnieniu od pewnych artystycznych form wschodnich – właściwy dystans do dzieła, z którym nie wchodzi się w kontakt bezpośredni; natomiast rzeźby japońskiej się dotyka, z tybetańską mandalą z piasku wchodzi się w pewną interakcję. Piękno greckie wyrażane jest przez zmysły, które pozwalają utrzymać pewien dystans pomiędzy obserwatorem a przedmiotem: wzrok i słuch raczej niż dotyk, smak i zmysł powonienia. Formy akustyczne jednakże, takie jak muzyka, budzą podejrzliwość z powodu wzburzenia, jakie wywołują w duszy słuchacza. Rytm muzyki odsyła do wiecznego (a zarazem nieharmonijnego, ponieważ pozbawionego wszelkich granic) przepływu rzeczy.

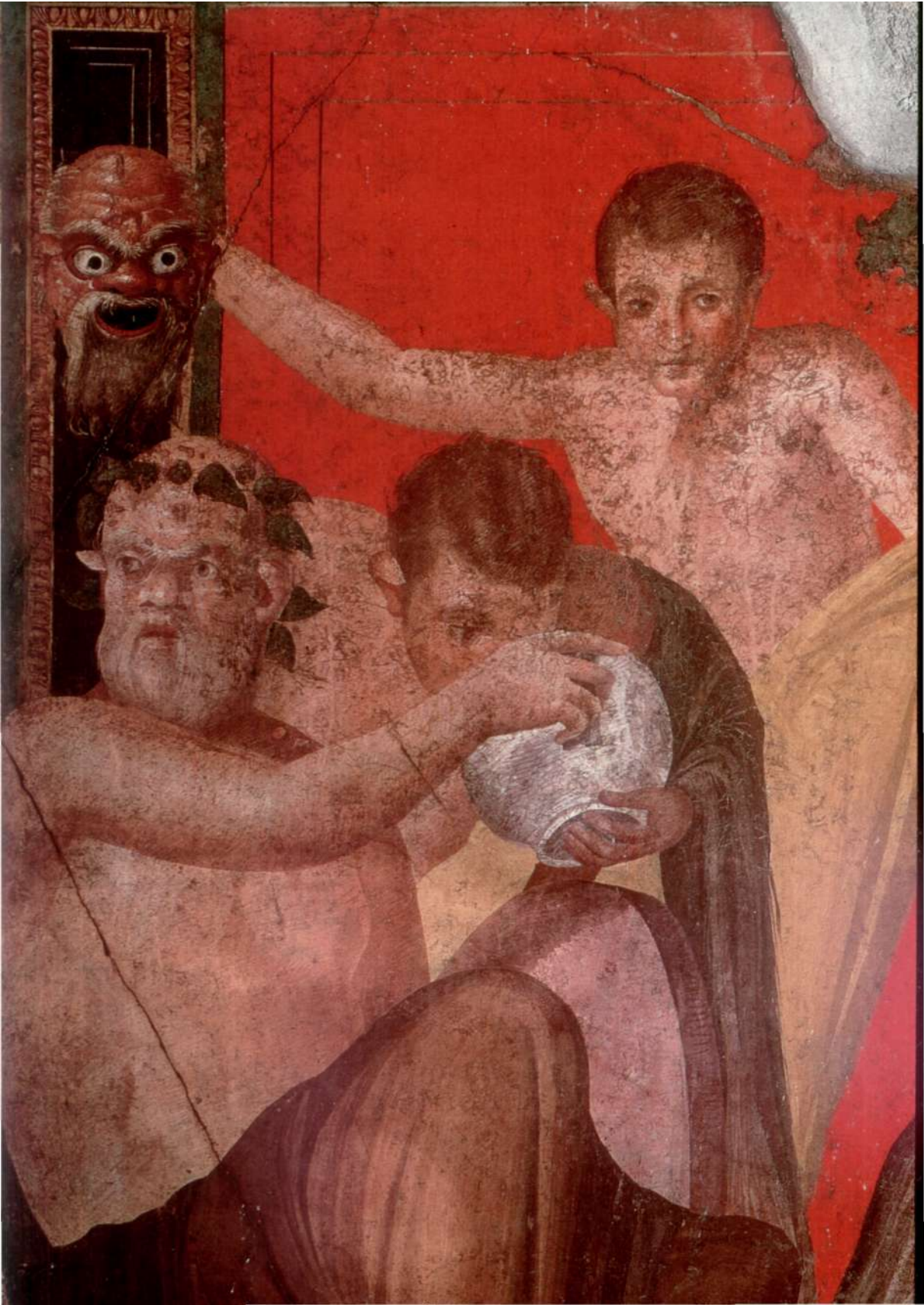
Malarz Mejdiasa, *Pan i kobiety z Lesbos*, hydria, detal, V wiek p.n.e., Florencja, *Museo Archeologico*

Jest to rzeczywiście mocny punkt Nietzscheańskiej interpretacji antytezy pomiędzy apolińskim i dionizyjskim, niezależnie od – uświadamianej sobie zresztą przez autora – młodzieńczej naiwności i pewnych ryzykownych pomysłów, sprawiedliwie napiętnowanych przez filologów. Pogodna harmonia, rozumiana jako ład i miara, wyraża się w tym, co Nietzsche nazywa **pięknem apolińskim**. Lecz piękno to jest jednocześnie jak gdyby zasłoną, usiłującą unieważnić obecność **piękna dionizyjskiego**, które porusza nas głęboko i wyraża się w formach pozornych, jednakże ponad pozorami. Jest to piękno radosne i niebezpieczne, antytetyczne wobec rozumu i nierzadko też przedstawiane jako opętanie i szaleństwo; jest to nocna strona łagodnego attyckiego nieba, które pełne jest inicjacyjnych misteriów i mrocznych rytuałów *sakralnych, takich jak misteria eleuzyjskie i dionizyjskie ryty. Owo piękno nocne* i niepokojące pozostaje ukryte aż do epoki nowożytnej (patrz rozdział XIII), aby przybrać potem kształt sekretnego i żywotnego rezerwuaru współczesnych ekspresji piękna i wziąć odwet na pięknej klasycznej harmonii.

Sylen i dwóch satyrów, fryz misteriów dionizyjskich, I wiek p.n.e., Pompeje, Willa Misteriów

Piękno apolińskie
Friedrich Wilhelm Nietzsche
Narodziny tragedii, III, 1872
Naiwność homeryczną należy rozumieć tylko jako zwycięstwo złudy apolińskiej: jest to taka złuda, jakich przyroda tak często używa dla osiągnięcia swych zamiarów. Złuda zakrywa cel prawdziwy: wyciągamy do niej ręce, a natura cel osiąga przez nasze omamienie. W Grekach chciała „wola" patrzeć na siebie samą, w przejaśnieniu geniusza i świata sztuki; aby się uświetnić, musiały jej twory czuć same siebie jako uświetnienia godne, musiały przeglądać się w sferze wyższej tak, aby ten doskonały świat kontemplacji nie działał jako rozkaz ani jako wyrzut. Oto sfera piękna, widzieli odzwierciedlenia swe, olimpijskie. Tym odzwierciedlaniem piękna walczyła „wola" helleńska przeciw uzdolnieniu do cierpienia i do mądrości cierpienia, odpowiadającemu talentowi artystycznemu: a jako pomnik jej zwycięstwa stoi przed nami Homer, artysta naiwny.

Piękno dionizyjskie
Friedrich Wilhelm Nietzsche
Narodziny tragedii, XVI, 1872
„Wierzymy w życie wieczne", tak woła tragedia, podczas gdy muzyka jest bezpośrednią ideą tego życia. Zgoła odmienny cel ma sztuka plastyczna: tu przezwycięża Apollo cierpienie jednostki świetlanym uświetnieniem wieczności zjawisk, tu zwycięstwo odnosi piękno nad nieodłącznym od życia cierpieniem, ból zostaje w pewnym znaczeniu kłamliwie wymazany z rysów przyrody. W sztuce dionizyjskiej i w jej tragicznej symbolice przemawia do nas sama przyroda swym prawdziwym, nieudanym głosem: „Bądźcie jak ja – wśród nieustannej zmiany zjawisk wiecznie twórcza, wiecznie do bytu zmuszająca, z tej zmiany zjawisk wiecznie zadowolona pramatka!"



M A F E D S C M A S T C

T A R I S E T C R V X F V N D

T R V C T A C R V C I F I X I

M A N U Ç E N U S A D U I T A

O L V M N A E X I T O S T E N

R S E P A R A Y S S O S V R

A V L A M S P O N S I I V S T

D A E A N O V A M O X I U R E C

I N D O Q V O D T V S T I F O E

A N A T V M V I N C A T P I E T

Q: T I M O R V I R T: A C P A L

V X D O M I N I + P I F V N D A

S T O T O V E P N A N T I F L

E D R O P A R I O E T P R E T

V N Ç I S I N F I R M O T R A

R I A R C H A R V I V S P L E B

T R A H I T I N F V N O D O

V O T V C O R D A S C I T D O

T V M R E Ç N A N T I V E R B

T V I V A M I M P E R I S A

F O R M A S S E N T I N S C A

I M V L S C A N D I T O B N O

S V S N D L A E T V M E V L M

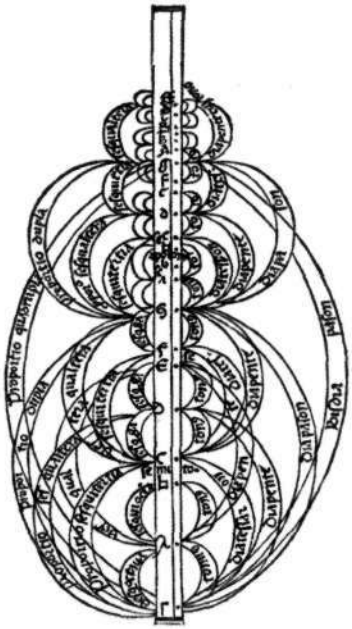
Rozdział III

Piękno jako proporcja i harmonia

1. Liczby i muzyka

Raban Maur
Cztery żywioły, cztery pory roku, cztery regiony świata i cztery ćwierci świata... układają się w kształt krzyża i uświęcają się w nim,
z Laudibus Sanctae Crucis;
Ms 223, tom 10, detal, Amiens, Bibliothéque Municipale

Zgodnie z powszechnym mniemaniem za piękną uważamy rzecz proporcjonalną. Wyjaśnia to, dlaczego – począwszy od starożytności – utożsamiano piękno z proporcją, nawet jeśli wypada przypomnieć, że w świecie greckim i łacińskim w potocznej definicji piękna łączono z proporcją także słodycz barwy (i światła). Kiedy w antycznej Grecji filozofowie zwani *presokratykami* – tacy jak Tales, Anaksymander i Anaksymenes żyjący w VII i VI wieku p.n.e. – zaczęli się zastanawiać, co jest początkiem wszechrzeczy (i wskazali jako prazasadę rzeczywistości wodę, powietrze, pierwotny bezkres), pragnęli zdefiniować świat jako uporządkowaną i rządzącą się jednym prawem całość. Oznaczało to także pojmowanie świata jako pewnej formy i Grecy jasno uświadamiali sobie tożsamość formy i piękna. W VI wieku p.n.e. Pitagoras wraz ze swoją szkołą potwierdził owe rzeczy *explicite* i zaczął splatać w jeden węzeł kosmologię, matematykę, nauki przyrodnicze i estetykę.
Pitagoras (który prawdopodobnie w trakcie swoich podróży zapoznał się z refleksją matematyczną Egipcjan) pierwszy stwierdził, że zasadą wszechrzeczy jest **liczba**. Pitagorejczycy doświadczali świętej trwogi w obliczu nieskończoności i tego, czego nie można by sprowadzić do jakiejś granicy i miary, i dlatego szukali w liczbie reguły zdolnej ograniczyć rzeczywistość, nadać jej pewien porządek i klarowność rozumienia. Wraz z Pitagorasem zrodziła się estetyczno-matematyczna wizja wszechświata: wszystkie rzeczy istnieją, ponieważ odzwierciedlają pewien **ład** wynikający z tego, że realizują się w nich prawa matematyczne, będące zarazem matematycznym warunkiem piękna.



Franchino Gaffurio, *Tablica z Theorica musicae*, 1492, Mediolan, Biblioteca Nazionale Braidense

Liczba
Filolaos z Koryntu (V wiek p.n.e.)
Fragmenty presokratyków, D44B4
Wszystkie rzeczy, jakie znamy, mają liczbę: bez liczby nie byłoby możliwe poznanie ani pomyślenie czegokolwiek.

Ład
Pitagoras (VI-V wiek p.n.e.)
z *Żywotów i poglądów słynnych filozofów*
Diogenesa Laertiosa
Cnota jest harmonią i w ten sposób także zbawieniem i wszelkim dobrem i boskością. W konsekwencji także wszystkie rzeczy zostały harmonijnie uformowane.

Stosunki matematyczne
Teon ze Smyrny (I wiek)
Fragmenty presokratyków, D47A19a
Eudoksos i Architas sądzili, że stosunki, które tworzyłyby akordy, wyrażalne są poprzez liczby: i myśleli, że owe stosunki polegają na pewnych ruchach i że ruch szybki daje dźwięk ostry jako ten, który uderza powietrze pospiesznie i bez chwili przerwy, a ruch powolny daje dźwięk niski, jako ten, który jest mniej prędki.

Dźwięki muzyczne
Teon ze Smyrny (I wiek)
Fragmenty presokratyków, D18A13
Jak powiadają, Lasos z Hermiony i pitagorejczyk Hippas z Metapontu czynili użytek z prędkości i powolności ruchów, z których wywodziły się akordy [...] Przetransponowali owe stosunki liczbowe na wazy. Z dwóch naczyń tej samej wielkości i kształtu jedno pozostawili całkowicie pustym, a drugie napełnili płynem do połowy: uderzając w obie wazy, otrzymali akord oktawowy. A gdy pozostawili znów jedno z naczyń pustym, a drugie wypełnili jedynie w jednej czwartej i uderzyli w nie ponownie, otrzymali akord kwarty, a potem akord kwinty, gdy wypełnili naczynie w jednej trzeciej, albowiem stosunek części pustych dla oktawy stanowił dwa do jednego, dla kwinty trzy do dwu, a dla kwarty cztery do trzech.

Proporcja
Bonawentura z Bagnoregio (XIII wiek)
Droga duszy do Boga, II, 7
Skoro więc wszystko jest piękne oraz w pewien sposób cieszy, sprawiając przyjemność, skoro piękno i przyjemność suponują zachowanie proporcji, a o proporcji rozstrzyga przede wszystkim liczba, trzeba z konieczności przyjąć, że liczba należy do struktury każdej rzeczy, a co za tym idzie, „liczba jest podstawowym wzorem w umyśle Stwórcy" [Boecjusz], w rzeczach natomiast głównym śladem, który prowadzi do mądrości. Jeśli ten ślad (tzn. liczba) jest oczywisty dla każdego i najbliższy Boga, tym samym maksymalnie przybliża do Niego, jak gdyby przez siedem stopni; sprawia też, że odkrywamy Boga we wszystkich rzeczach cielesnych i podpadających pod zmysły, gdy odczytujemy w nich liczbową strukturę, gdy cieszymy się liczbowymi proporcjami i gdy niezawodnie oceniamy, posługując się prawami liczbowych proporcji.

Tonacje muzyczne
Boecjusz (ok. 480-524)
De musica, I, 1
Nic nie jest bardziej właściwe naturze ludzkiej, niż dać porwać się słodkim tonacjom i pobudzić do gniewu tonacjom przeciwnym; a nie odnosi się to tylko do jednostek, do pewnych skłonności czy pewnego wieku, lecz dotyczy inklinacji wszystkich; dzieci, młodzi i sami starcy są w sposób tak naturalny i spontaniczny poruszani muzycznymi tonacjami, że można powiedzieć, iż żadnemu wiekowi nie jest obca przyjemność miłego śpiewu. Dlatego też można uznać, że nie jest niewłaściwym to, co zostało powiedziane przez Platona, iż dusza świata została skomponowana zgodnie z muzyczną odpowiedniością. Zaiste bowiem to przez to, co jest w nas odpowiednio zharmonizowane, percypujemy to, co zostało harmonijnie skomponowane w dźwiękach, i tym się rozkoszujemy i pojmujemy, że my sami uczynieni jesteśmy na ich podobieństwo. Przyjazne jest zaiste podobieństwo, nienawistna i przeciwna zaś odmienność.

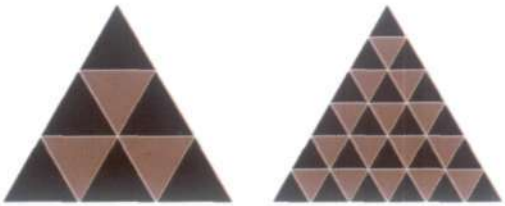
Pitagorejczycy pierwsi zaczęli studiować **stosunki matematyczne** rządzące światem **muzycznych tonacji**, proporcje, na których opierają się interwały, stosunki pomiędzy długością struny a wysokością dźwięku. Pojęcie harmonii muzycznej łączy się ściśle z wszelkimi regułami tworzenia piękna. Ta koncepcja **proporcji** wykracza poza starożytność i poprzez dzieła Boecjusza, powstałe na przełomie IV i V wieku n.e., przechodzi do średniowiecza.
Boecjusz pisze, że Pitagoras zauważył pewnego razu, jak uderzając w kowadło młoty kowala wydają różne dźwięki, i uświadomił sobie, że stosunki pomiędzy dźwiękami otrzymanej w ten sposób gamy proporcjonalne są do ciężaru młotów. Boecjusz wspomina też, że pitagorejczycy wiedzieli, iż poszczególne **rodzaje muzyki** inaczej wpływają na psychikę, że mówili o rytmach twardych i rytmach łagodnych, rytmach stosownych do wychowania dzieci w duchu tężyzny i odwagi oraz rytmach miękkich i lubieżnych. Pewnego pijanego młodzieńca uspokoił Pitagoras i uczynił znów panem samego siebie, każąc mu słuchać melodii w skali hipofrygijskiej w rytmie spondeicznym (ponieważ skala frygijska nadmiernie go podniecała). Pitagorejczycy, kojąc snem troski codzienne, zasypiali przy pewnych piosenkach, a budząc się, uwalniali od sennego odrętwienia za pomocą innych modulacji.

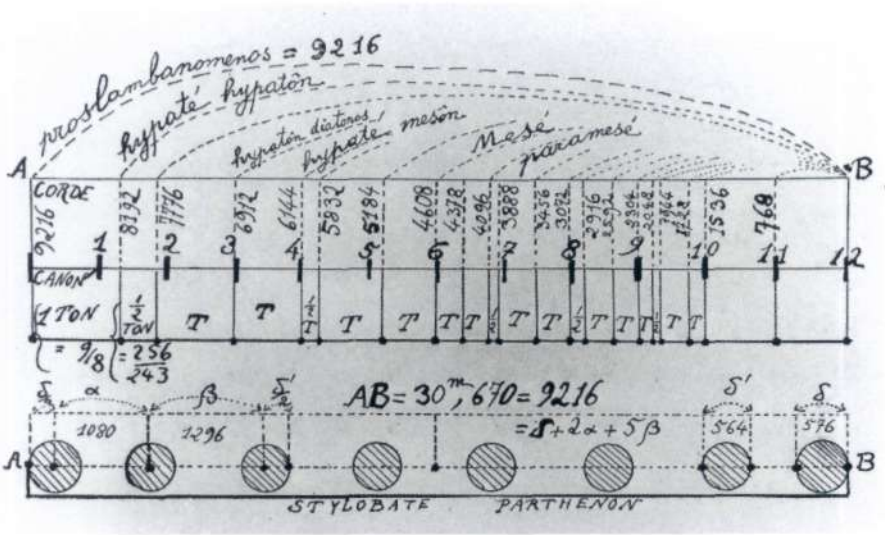
Franchino Gaffurio, *Eksperymenty Pitagorasa na temat stosunków pomiędzy dźwiękami z Theorica musicae*, 1492, Mediolan, Biblioteca Nazionale Braidense

2. Proporcje architektoniczne

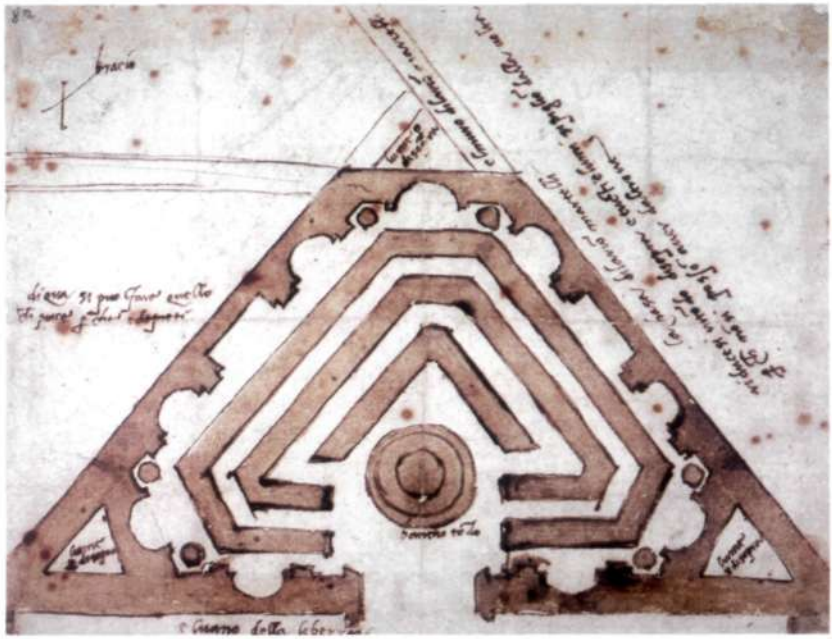
Stosunkom, które regulują wymiary świątyń greckich, odstępy pomiędzy kolumnami lub proporcje pomiędzy różnymi częściami fasady, odpowiadają te same stosunki, które regulują interwały muzyczne. Idea przejścia od arytmetycznej koncepcji liczby do geometryczno-przestrzennej koncepcji stosunków pomiędzy różnymi punktami jest właśnie pitagorejska.
Tetraktys jest figurą symboliczną, na którą pitagorejczycy przysięgali, w której skupia się w doskonałej mierze redukcja od liczbowego do przestrzennego, od arytmetycznego do geometrycznego. Każdy bok tego trójkąta składa się z czterech punktów, a w jego środku jest jeden punkt, jedynka, od której pochodzą wszystkie inne liczby. Liczba cztery staje się w ten sposób synonimem siły, sprawiedliwości i stałości; trójkąt tworzony przez trzy serie czterech liczb jest i pozostaje symbolem doskonałej równości.
Punkty, które tworzą trójkąt, zsumowane dają liczbę dziesięć, a za pomocą pierwszych dziesięciu liczb można wyrazić wszystkie możliwe liczby. Jeśli liczba jest istotą wszechświata, w *tetraktys* (lub dekadzie) skupia się cała mądrość wszechświata, wszystkie liczby i wszystkie możliwe działania liczbowe. Jeśli poszerzając podstawę trójkąta, przechodzi się dalej do ustalenia liczb według modelu *tetraktys*, otrzymuje się postęp liczbowy, w którym liczby parzyste (stanowiące symbol nieskończoności, ponieważ nie można określić w nich punktu dzielącego linię punktów na dwie równe części) przeplatają się z liczbami nieparzystymi (skończonymi, ponieważ linia ma zawsze punkt środkowy, który rozdziela równą liczbę punktów). Tym harmoniom arytmetycznym odpowiadają także harmonie geometryczne i oko może nieustannie łączyć owe punkty w nieokreśloną i uszeregowaną serię doskonałych trójkątów równobocznych.

Konstrukcja pitagorejskiego *tetraktys*. Punkt centralny jest równo oddalony od punktów, które tworzą trójkąt równoboczny czworościanu foremnego [tetraedru]. Wykonując serię, począwszy od każdego punktu, otrzymuje się siatkę potencjalnie nieskończoną, w którą wpisuje się tak samo nieskończona seria identycznych trójkątów równobocznych.





Matila Ghyka,
Stosunki pomiędzy oktawą pitagorejską i odstępami pomiędzy kolumnami świątyni greckiej (Partenon)
z *Le nombre d'or*,
1931,
Paryż,

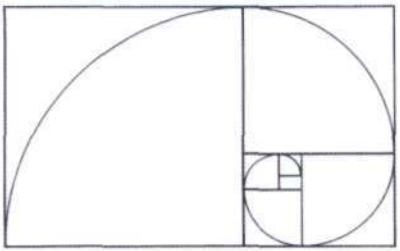


Michał Anioł Buonarroti,
Studium schodów w sali rzadkich książek w Biblioteca Laurenziana,
ok. 1516,
Florencja,
Casa Buonarroti

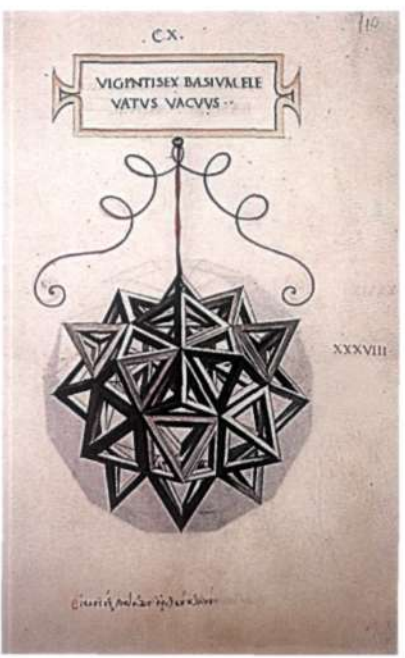
Jacopo de'Barbari, *Portret brata* zakonnego Luki *Paciolego i nieznanego młodzieńca*, ok. 1495, Neapol, Museo di Capodimonte

Tę **matematyczną koncepcję** wszechświata rozwinął później Platon, szczególnie w dialogu *Timajos*.
W dobie renesansu i powrotu platonizmu regularne bryły platońskie studiowali i uznali właśnie za modele idealne Leonardo da Vinci, Piero della Francesca w *De perspectiva pingendi*, Luca Pacioli w *De divina proportione*, Dürer w dziele *O symetrii ciał ludzkich*. Boską proporcją, o której mówi Pacioli, jest złoty podział, ów stosunek, który tworzy się na odcinku AB, kiedy – przedzielony punktem C – AB jest wobec AC jak AC wobec CB. Dzieło *O architekturze* Witruwiusza (I wiek p.n.e.) przeniosło, tak do średniowiecza, jak i renesansu, instrukcje potrzebne do realizacji optymalnych proporcji architektonicznych. Po wynalezieniu druku dzieło to było wielokrotnie wydawane, wraz z coraz bardziej rygorystycznymi diagramami i rysunkami.

Złoty podział jako zasada harmonijnego prostokąta. Stwierdzono, że ten stosunek jest także zasadą rozwoju pewnych organizmów i stanowi podstawę niezliczonych kompozycji architektonicznych i malarskich. Uważany jest za doskonały, ponieważ można reprodukować go w nieskończoność.



Koncepcja matematyczna
Platon (V-IV wiek p.n.e.)
Timajos, 53E-55C
Więc trzeba powiedzieć, jakie by to mogły być cztery najpiękniejsze ciała, niepodobne do siebie nawzajem, ale takie, żeby przez rozkład jednego mogło powstawać inne. Jeśli na to trafimy, to mamy prawdę o powstaniu ziemi i ognia, i odpowiednich dwóch żywiołów między nimi. Wtedy nikomu nie przyznamy, że są gdzieś widzialne ciała piękniejsze od tych – każde w swoim rodzaju. Więc trzeba się starać zestawić i dopasować do siebie cztery rodzaje ciał osobliwej piękności, i powiedzieć sobie, żeśmy należycie uchwycili ich naturę. Otóż z dwóch trójkątów trójkąt równoramienny ma jedną tylko naturę, a nierównoramienny ma ich nieskończenie wiele. Więc trzeba z tej nieskończonej ilości wybrać trójkąt najpiękniejszy, jeżeli mamy zacząć jak się należy. Jeżeli ktoś potrafi wybrać i wymienić piękniejszy i lepiej się nadający do tej syntezy, ten będzie górą nad nami, ale nie jako wróg, tylko jako przyjaciel.
Przyjmijmy więc spośród wielu trójkątów jako najpiękniejszy jeden, a pomińmy inne. To ten, z którego się złoży, jako trzeci, trójkąt równoboczny. [...] Więc wybierzmy dwa trójkąty, z których jest zbudowane ciało ognia i innych żywiołów. Jeden równoramienny, a w drugim kwadrat na większej przyprostokątni jest trzy razy większy od kwadratu na przyprostokątni mniejszej. [...] A jaką postać posiada każdy z nich i z jakich liczb się składa, o tym można by teraz pomówić. Rozpocznie pierwsza postać i składnik najmniejszy. Jej najprostszym składnikiem jest trójkąt, mający przeciwprostokątnię dwa razy dłuższą od mniejszej przyprostokątni. Kiedy takie dwa trójkąty złożyć wedle osi symetrii i powtórzyć to trzy razy, i te osie symetrii, a zarazem krótsze przyprostokątnie, zebrać w jednym punkcie środkowym, robi się jeden trójkąt równoboczny, złożony z sześciu (trójkątów prostokątnych).
A cztery trójkąty równoboczne, zestawione razem tak, żeby się schodziły po trzy kąty płaskie, tworzą jeden kąt bryłowy, który następuje z kolei po najbardziej rozwartym z kątów płaskich. Kiedy się utworzą takie cztery kąty bryłowe, powstaje pierwsza postać bryły, która dzieli całą kulę na części równe i podobne.
Drugi z tych samych trójkątów, jeżeli się złoży osiem trójkątów równobocznych, wytwarza jeden kąt bryłowy z czterech ścian płaskich. Kiedy się zrobi sześć takich kątów bryłowych, zamyka się znowu druga bryła. Trzecia, z dwukrotnego zestawienia sześćdziesięciu trójkątów elementarnych, posiada dwanaście kątów bryłowych – każdy z tych kątów tworzy pięć trójkątów równobocznych. Bryła ma dwadzieścia ścian – wszystkie są trójkątami równobocznymi.
Zrodziwszy te bryły, wyczerpał się jeden ze składników elementarnych, a trójkąt równoramienny zrodził naturę czwartej bryły – po cztery takie trójkąty złożyły się na jedną jej ścianę, a skierowały swoje kąty proste do jej środka, tworząc jeden czworobok równoboczny. Kiedy się sześć takich czworoboków złożyło, utworzyły osiem kątów bryłowych – każdy kąt zbudowany z trzech ścian. Wynikła z tego postać sześcianu, który ma sześć podstaw – każda jest płaszczyzną czworoboczną.
Jest jeszcze jedna kombinacja, piąta z rzędu; bóg użył jej do wymalowania wszechświata.



Leonardo da Vinci, *Vigintisex basium elevatus vacuus*, bryły platońskie z *De divina proportione* Luki Paciolego, 1509, Mediolan, Biblioteca Ambrosiana

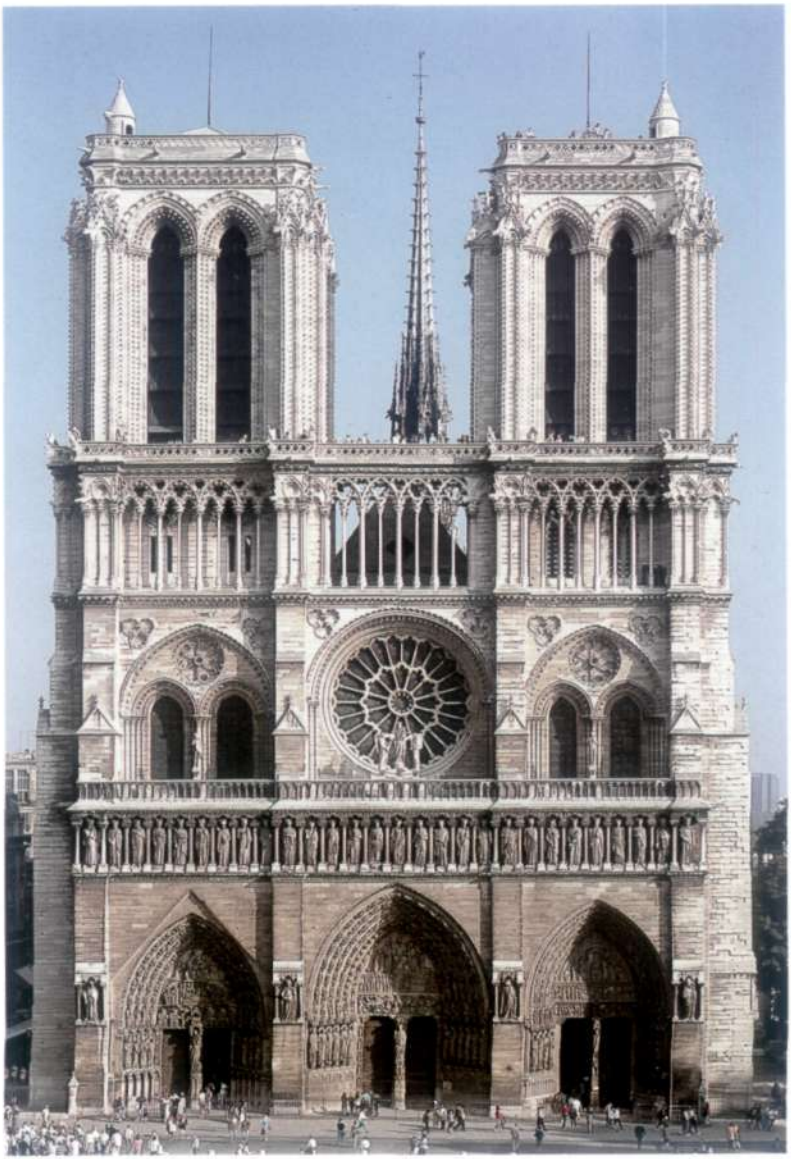
na str. 68
Piero della Francesca,
Sacra conversazione,
1472-1474,
Mediolan,
Pinacoteca di Brera

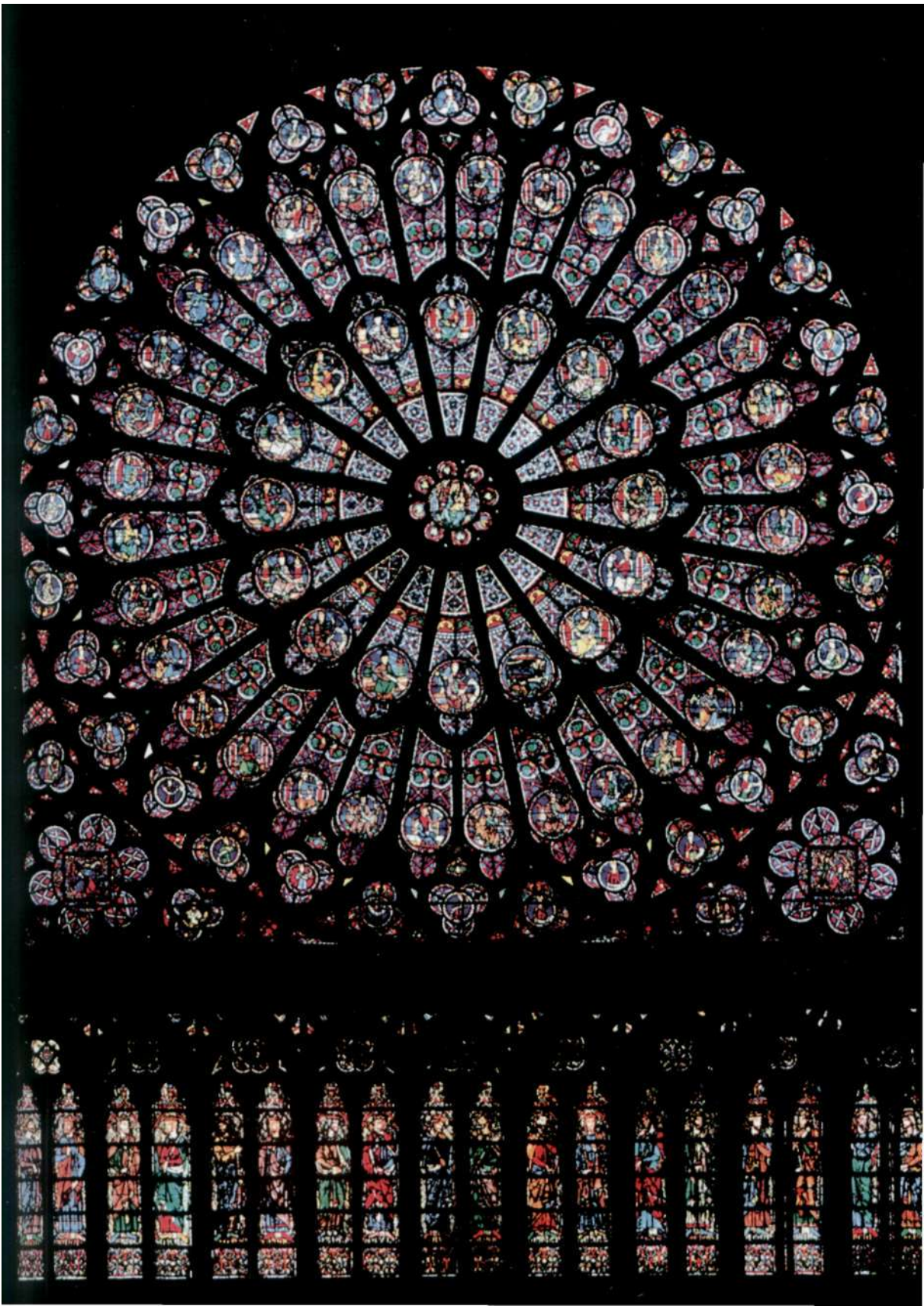
Andrea Palladio,
Villa Rotonda,
ok. 1550

na str. 70
Katedra Notre Dame
w Paryżu,
ok. 1163-1197

na str. 71
Katedra Notre Dame
w Paryżu,
ok. 1163-1197,
rozeta północna
z *Historiami ze Starego Testamentu*

Dzieło Witruwiusza zainspirowało renesansowe teorie architektury, począwszy od Leona Battisty Albertiego do Piera della Francesca, od Paciolego do *Czterech ksiąg o architekturze* Palladia. Zasada proporcji pojawia się w praktyce architektonicznej także jako symboliczna i mistyczna aluzja. W ten sposób można zrozumieć upodobanie do struktur pentagonalnych występujących w sztuce gotyckiej, szczególnie w planach katedralnych rozet. W tym znaczeniu można także rozpatrywać owe znaki kamienne, czyli jak gdyby osobiste sygnatury, które każdy budowniczy katedr stawiał na najważniejszych kamieniach swojej konstrukcji w kluczach sklepienia. Są to wzory geometryczne oparte na określonych diagramach lub wytyczających „siatkach".





3. Ciało ludzkie

Dla pierwszych pitagorejczyków harmonia polegała (tak!) na opozycji: parzystego i nieparzystego, ograniczonego i bez granic, jedności i wielości, prawej i lewej, męskiego i żeńskiego, kwadratu i prostokąta, prostego i krzywego, i tak dalej; przy czym wydaje się, że dla Pitagorasa i jego bezpośrednich uczniów w każdej opozycji dwóch przeciwieństw zawsze jedno przedstawia doskonałość – nieparzyste, prosta i kwadrat są dobre i piękne – natomiast ich opozycje symbolizują zło i dysharmonię.
Inne rozwiązanie zaproponował Heraklit: jeżeli istnieją we wszechświecie przeciwieństwa, pewne byty, które nie idą ze sobą w parze – takie jak jedność i wielość, miłość i nienawiść, pokój i wojna, spokój i ruch – harmonia pomiędzy owymi biegunami nie realizuje się poprzez zniesienie jednego z nich i jego unieważnienie, ale dzięki pozwoleniu obu na istnienie w ciągłym wobec siebie napięciu. **Harmonia** nie jest nieobecnością, ale równowagą sprzeczności.
Późniejsi pitagorejczycy, tacy jak Filolaos i Architas żyjący na przełomie V i IV wieku p.n.e., wszystkie te wskazówki zebrali i wprowadzili do swej doktryny. W ten sposób zrodziła się koncepcja równowagi pomiędzy dwoma przeciwstawnymi i wzajemnie neutralizującymi się bytami, biegunowości dwóch aspektów, które stają się harmonijne jedynie dlatego, iż sobie przeczą, dając na poziomie stosunków wizualnych w rezultacie symetrię.
I tak oto spekulacja pitagorejska przyznała rację bytu symetrii, zawsze obecnej w sztuce greckiej, która stała się teraz jednym z kanonów piękna w jej okresie klasycznym. Spójrzmy na jeden z posągów młodej dziewczyny, jakie rzeźbili artyści w VI wieku p.n.e. Być może były to te same dziewczęta, w których zakochiwali się Safona i Anakreont, uważając za piękny ich uśmiech, spojrzenie, sposób chodzenia i warkocze? Pitagorejczycy wyjaśniliby, że dziewczyna jest

Harmonia
Filolaos (V wiek p.n.e.)
Fragmenty presokratyków, D44B6
Względem natury i harmonii tak się rzeczy mają. Istota rzeczy, która jest wieczna, i natura sama wymagają nie ludzkiego, lecz boskiego poznania; żadna z rzeczy, które istnieją i które znamy, nie mogłaby w końcu zaistnieć, gdyby nie było substancji rzeczy, które tworzą kosmos, ograniczających i ograniczanych. Ponieważ nie ma pewnych zasad ani równych, ani tego samego rodzaju, nie mogłyby one uorganizować się w pewien kosmos, gdyby nie była im przydana harmonia, w jakikolwiek sposób. Jeśli zasady byłyby podobne i tego równego rodzaju, ta harmonia nie byłaby potrzebna: wszelako elementy, które niepodobne są do siebie i odmiennego są rodzaju, i w sposób różny uporządkowane, powinny być włączone w harmonię, która może zawrzeć je w kosmos.

Kora,
VI wiek p.n.e.,
Ateny,
Narodowe Muzeum
Archeologiczne

piękna, ponieważ odpowiednia równowaga humorów wytworzyła w niej przyjemny koloryt i ponieważ jej członki układają się w stosunku właściwym i harmonijnym, podległym temu samemu prawu, jakie rządzi odległością pomiędzy sferami planet.

Artysta z VI wieku p.n.e. czuł się w obowiązku nadać kształt owej nieokreślonej piękności, którą opiewali poeci i którą on sam mógł zobaczyć, obserwując o wiosennym poranku twarz ukochanej dziewczyny. Musiał jednak oddać ją w kamieniu, konkretyzując obraz dziewczyny w jakiejś formie. Jednym z pierwszych wymagań dobrej formy była właśnie odpowiednia proporcja poszczególnych części i symetria. Tak więc artysta wyrzeźbił jednakowe oczy, jednakowo rozmieszczone warkocze, jednakowe piersi i równej długości nogi i ramiona, równe i rytmiczne fałdy szaty, symetryczne kąciki ust rozchylonych

Doryforos, rzymska kopia rzeźby Polikleta, 450 p.n.e., Neapol, Museo Archeologico Nazionale

Poliklet, *Diadumenos*, 430 p.n.e., Ateny, Narodowe Muzeum Archeologiczne

w owym typowym, nieokreślonym uśmiechu, jaki cechuje te posągi. Pomijając fakt, że sama **symetria** nie jest w stanie uzasadnić uroku owego uśmiechu, stajemy wobec jeszcze dość surowego pojęcia proporcji. Dwa wieki później, w IV wieku p.n.e., Poliklet wyrzeźbił posąg nazwany później **Kanonem**, ponieważ ucieleśnia wszystkie reguły właściwej **proporcji**, a zasada, która nim rządzi, nie jest oparta na równowadze dwóch równych elementów. Wszystkie części ciała muszą mieć się do siebie wzajemnie według stosunków proporcjonalnych w znaczeniu geometrycznym: A jest wobec B takie jak B wobec C. Później Witruwiusz wyraził właściwe proporcje cielesne w częściach całej postaci: twarz powinna stanowić 1/10 całej długości, głowa 1/8, tors 1/4 itd...

Grecki kanon proporcji różnił się od kanonu egipskiego. Egipcjanie używali siatek o równych kwadratowych oczkach, które odzwierciedlały pewne stałe miary ilościowe. Jeśli przyjąć na przykład, że postać ludzka powinna być wysoka na osiemnaście jednostek, automatycznie długość stopy stanowiła trzy jednostki, długość ramienia osiem i tak dalej...

W *Kanonie* Polikleta nie ma natomiast stałych jednostek: proporcja głowy do ciała jest taka jak ciała do nóg i tak dalej. Kryterium jest organiczne, stosunki pomiędzy częściami zależą od ruchu ciała, od zmiany perspektywy, od samego

dostosowania postaci do pozycji względem niej widza. Fragment z *Sofisty* Platona pozwala nam pojąć, że rzeźbiarze nie przestrzegali proporcji w sposób matematyczny, ale przystosowywali je do warunków widzenia, do perspektywy, w jakiej były postrzegane. Witruwiusz odróżniał proporcję, która jest technicznym zastosowaniem zasady symetrii, od **eurytmii** (*venusta species commodusque aspectus*), która jest dostosowaniem proporcji do potrzeb widzenia, w znaczeniu wskazanym przez cytowany fragment Platona. Rzuca się w oczy to, że średniowiecze nie stosuje matematyki proporcji do oceniania lub odtwarzania ciała ludzkiego. Można by pomyśleć, że w owej nieuwadze pewną rolę odgrywa dewaluacja cielesności na korzyść duchowego

Symetria
Witruwiusz (I wiek p.n.e.)
O architekturze, III, 1
Symetria jest harmonijną zgodnością wynikającą z członów samego dzieła i współzależnością między określonymi członami poszczególnych części a całością dzieła. [...] Kompozycja świątyń polega na symetrii, której praw architekci ściśle przestrzegać powinni. Symetria rodzi się z proporcji zwanej po grecku ἀναλογία – analogią. Proporcją nazywamy zastosowanie ustalonego modułu w każdym dziele zarówno dla członów budowli, jak i do jej całości, z czego wynika prawo symetrii. Żadna budowla nie może mieć właściwego układu bez symetrii i dobrych proporcji, które powinny być oparte ściśle na proporcjach ciała dobrze zbudowanego człowieka.

Kanon
Pliniusz Starszy (I wiek)
Historia naturalna, XXXIV, 55
Poliklet z Sykionu, uczeń Hageladesa, jest twórcą młodzieńca o zniewieściałym wyglądzie wiążącego na głowie przepaskę, który stał się sławny ze względu na swoją cenę 100 talentów, a także młodzieńca z włócznią, jeszcze niemal chłopca, ale o typie męskim. On jest twórcą i tego, co artyści nazywają kanonem, biorąc od niego główne wytyczne sztuki, jak gdyby był jakimś prawodawcą. On w opinii ogółu jest tym jedynym z ludzi, który wcielił sztukę w dzieło sztuki.

Proporcja pomiędzy częściami
Klaudiusz Galen (II wiek)
Placita Hippocratis et Platonis, V, 3
Chryzyp [...] twierdzi, że piękno nie znajduje się w pojedynczych składnikach, lecz w harmonijnej proporcji części, w proporcji jednego palca do drugiego i wszystkich palców w stosunku do pozostałej dłoni, całej dłoni w stosunku do przegubu ręki, przegubu ręki do przedramienia, przedramienia do ramienia całego, a wreszcie wszystkich części do wszystkich pozostałych, jak napisane zostało w *Kanonie* Polikleta.

Eurytmia
Platon (V-IV wiek p.n.e.)
Sofista, XXIII
Gość: [Sztuka naśladowcza] występuje wtedy, gdy ktoś, zgodnie z proporcjami modela w długości, szerokości i głębokości, wykonywa jego naśladownictwo i nadaje mu w dodatku barwy odpowiednie dla każdej części.
Teajtet: Jak to? Czyż nie wszyscy naśladowcy usiłują robić coś takiego?
Gość: Nie ci, którzy rzeźbią albo malują jakieś dzieło o wielkich rozmiarach. Bo gdyby zachowali prawdziwą proporcję pięknych modeli, to wiesz, że części wysokie wydawałyby się mniejsze niż potrzeba, a za duże wydawałyby się części niskie, bo widzielibyśmy tamte z daleka, a te z bliska. [...] Więc czyż nie tak jest, że wykonawcy nie troszczą się o prawdę i nadają swoim wizerunkom nie te proporcje, które są, ale te, które się będą wydawały piękne? [...] Więc po pierwsze, skoro jest podobne, czy nie powinno się nazywać podobizną? [...] I część naśladownictwa, która się tym zajmuje, powinna się nazywać, jakeśmy to przedtem powiedzieli: umiejętnością wykonywania podobizn. [...] No cóż? A to, co wygląda wprawdzie, dzięki oglądaniu z pewnego punktu, na coś podobnego do rzeczy pięknej, ale gdyby ktoś mógł te ogromy należycie obejrzeć, to nawet niepodobne są do pierwowzorów – jak my to nazwiemy? Skoro to tak wygląda wprawdzie, ale podobne nie jest – więc czy tego nie nazwać złudnym wyglądem? [...] A tej umiejętności, która stwarza złudny wygląd, ale nie podobiznę, czyśmy nie powinni najsłuszniej nazywać umiejętnością stwarzania złudnych wizerunków?

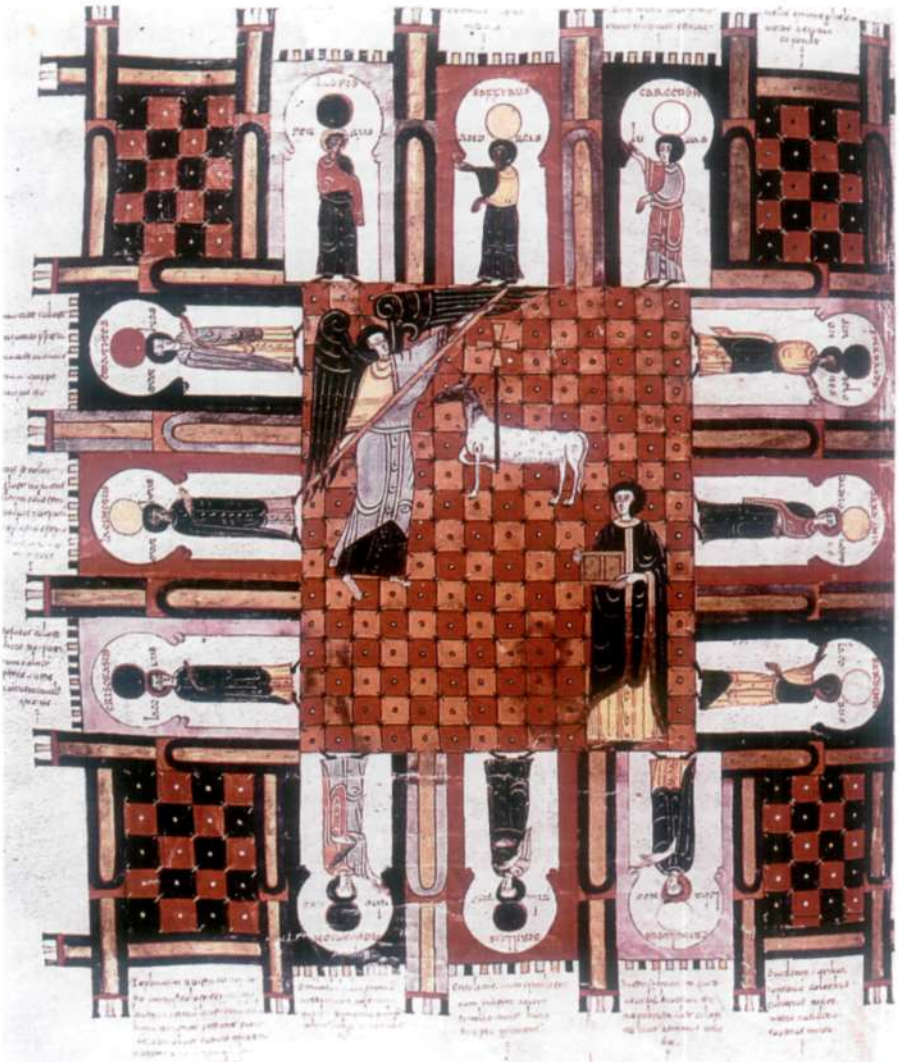
Macrocosmos constat ex
aere. aqua. et tra.
id homo constat ex
igne. aere. aqua
quatuor elementis. igne
Sic et microcosmos.
id est. iii. elementis.
et tra
De
sumitur calor
de aqua humo
pus. Sed iam. hoc ele
mentum quod primum. partes
totius gentis humani
et episcopos et presbyteros
gne
de aere spiri
tus. de tra cor
nra. significat. in
mundi ad salutationem
xii. apostolos et successores
predicantur.

Wiatry, żywioły, temperamenty z Rękopisu astronomicznego, XII wiek

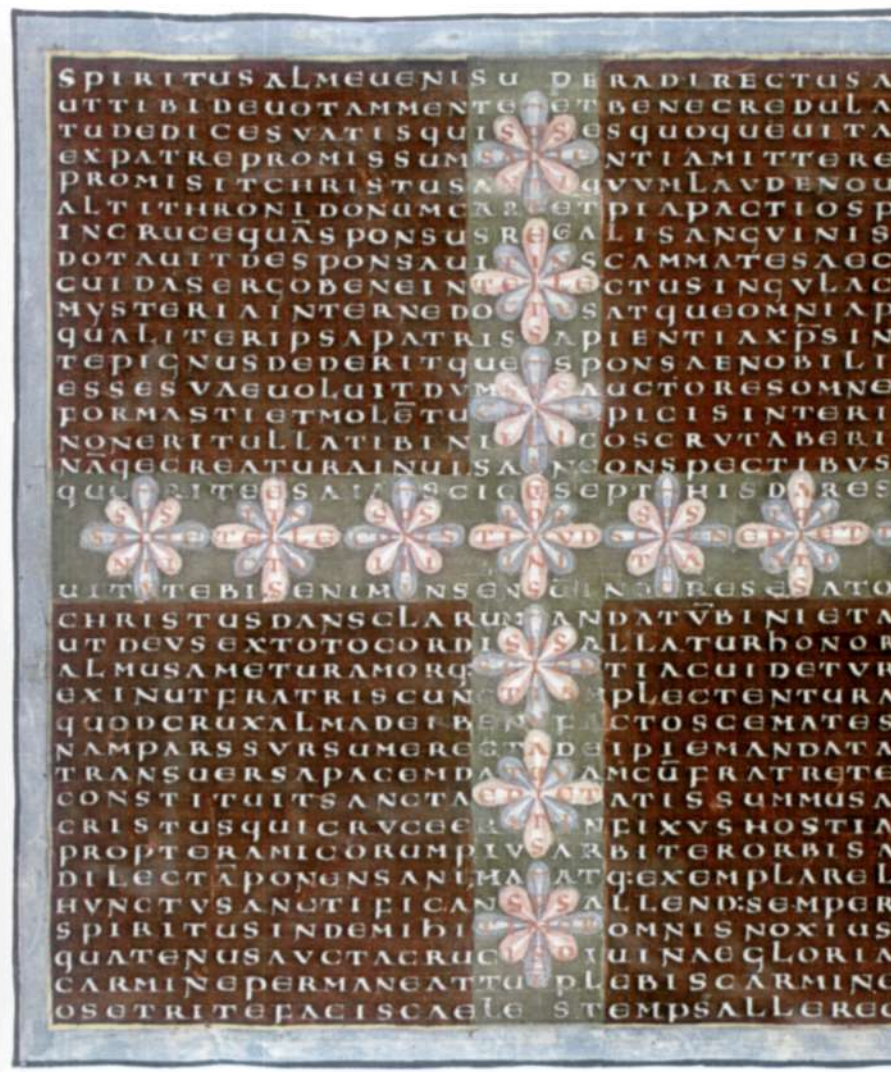
piękna. Naturalnie nie jest obce dojrzałemu światu średniowiecznemu również dowartościowanie **ciała ludzkiego** jako cudu Stworzenia, jak to ujął w swym dziele Tomasz z Akwinu. Częściej jednak, aby zdefiniować piękno moralne, używano kryteriów pitagorejsko-proporcjonalnych, jak to bywa w symbolice *homo quadratus*. Kultura średniowieczna wychodziła od idei zasady platońskiej (która zresztą rozwijała się wówczas także w kręgu mistyki żydowskiej), dla której świat jawi się jako wielkie zwierzę, a zatem jako istota ludzka, a istota ludzka jest jak świat, albo wszechświat jest wielkim człowiekiem, a człowiek małym wszechświatem. Zrodziła się w ten sposób teoria zwana *homo quadratus*, w której liczba, zasada wszechświata, przybiera znaczenia symboliczne, oparte na serii liczbowych odpowiedniości, które są także korespondencjami estetycznymi. Rzeczywiście starożytni rozumowali w taki sposób: jak jest w naturze, tak powinno być i w sztuce: a przecież natura w wielu wypadkach dzieli się na cztery części. **Liczba cztery** staje się liczbą podstawową i zarazem rozwiązującą. Cztery są punkty kardynalne, podstawowe wiatry, fazy księżyca, **pory roku**, cztery jest liczbą, która stanowi Timajosowy tetraedr ognia. Cztery, jak uczył Witruwiusz, jest liczbą człowieka, ponieważ szerokość człowieka o rozpostartych ramionach odpowiada jego wysokości, dając w ten sposób podstawę i wysokość idealnemu kwadratowi. Cztery miało też być liczbą doskonałości moralnej, i w ten sposób człowiek moralnie zahartowany nosi miano tetragonu. Wszelako *homo quadratus* jest zarazem także *homo pentagonalis*, ponieważ także pięć jest liczbą pełną ukrytych odniesień, a pentada symbolizuje doskonałość, mistyczną i estetyczną.

Liczba cztery
Anonimowy pustelnik (XII wiek)
Tractatus de musica plana
Wnioskowali bowiem starożytni w ten sposób: jak jest w naturze, tak powinno być też w sztuce, a przecież natura dzieli się często na cztery części [...]. Mamy cztery strony świata, cztery żywioły, cztery jakości pierwotne, cztery główne wiatry, cztery temperamenty, cztery władze duszy.

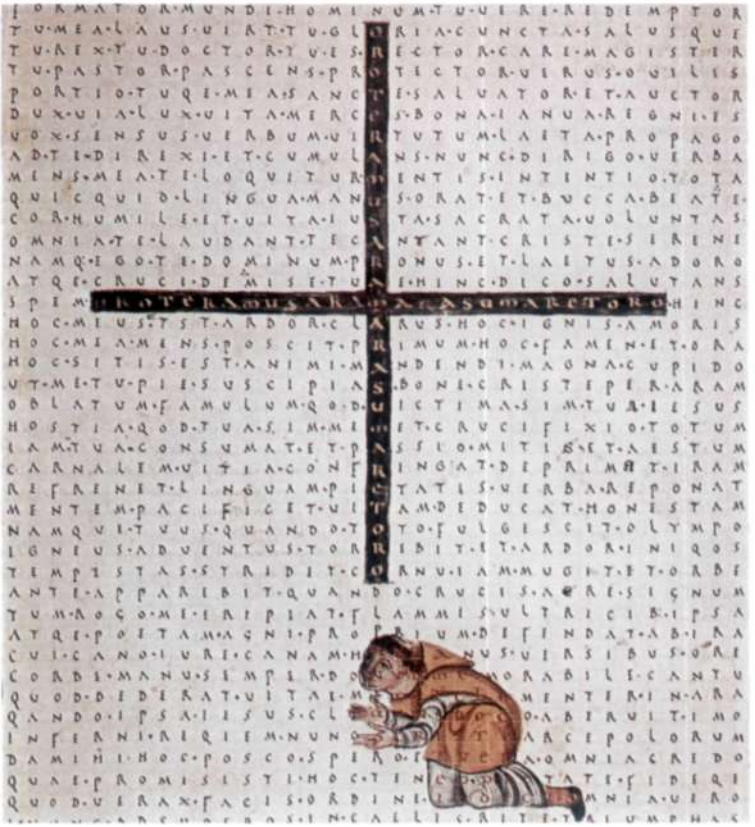
Pory roku
Boecjusz (ok. 480-524)
De arithmetica I, 2
Wszystkie rzeczy, które zbudowane zostały z natury pierwotnej, uformowane zdają się zgodnie z zasadą liczby. Była ona zaiste podstawowym wzorcem w duchu Stwórcy. To z niej wzięła się liczba czterech żywiołów, kolejność pór roku, ruch gwiazd i obroty niebios.



Wodzowie dwunastu plemion izraelickich z Beatus z Liebanu, *Miniature del Beato di Fernando I y Sancha*, Kodeks B.N., VIII wiek



Raban Maur,
De laudibus sanctae crucis,
ms. Reg. Lat. 124,
IX wiek,
Rzym,
Biblioteca Apostolica Vaticana



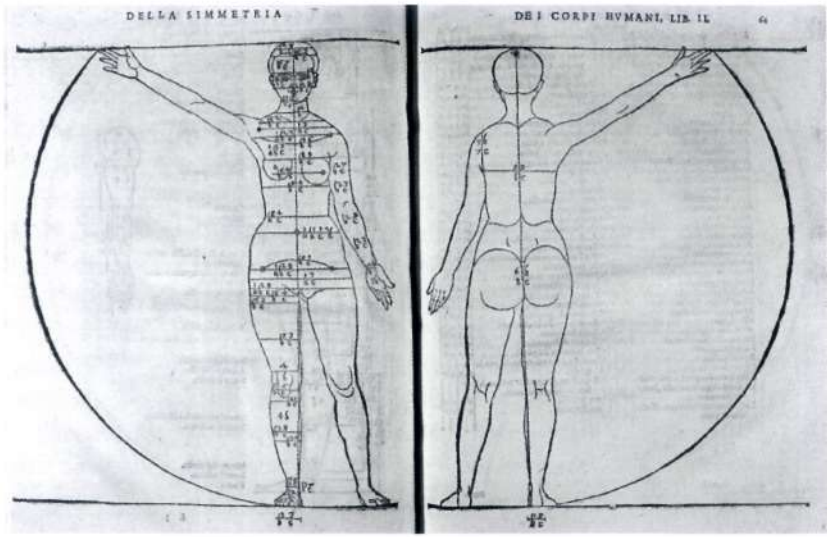
Raban Maur,
De laudibus sanctae crucis,
ms. 652, f.33v,
IX wiek,
Wiedeń,
Österreichische Nationalbibliothek

Pięć jest liczbą okrężną, która pomnożona powraca ciągle do siebie samej (5 x 5 = 25 x 5=125 x 5=625 itd.). Pięć jest esencji rzeczy, podstawowych stref, rodzajów istot żyjących (ptaki, ryby, rośliny, zwierzęta, ludzie); pentada jest konstrukcyjną matrycą Boga i znajduje się ją także w Piśmie (Pięcioksiąg, pięć ran Jezusa); z jeszcze ważniejszych powodów odnajduje się ją w człowieku wpisanym w koło, którego środkiem jest pępek, podczas gdy obwód tworzony przez linie proste, które łączą się z różnymi skrajnymi punktami figury, daje figurę pięciokąta.

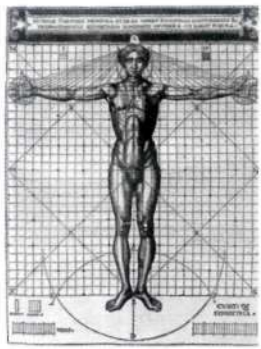
Mistyka świętej Hildegardy z Bingen (wraz z jej koncepcją *anima symphonizans*) opiera się na symbolice proporcji i tajemniczym uroku pentady. W XII wieku Hugon od Świętego Wiktora twierdził, że ciało i dusza odzwierciedlają doskonałość boskiego piękna, jedno oparte na liczbie parzystej, niedoskonałej i niestałej, drugie na liczbie nieparzystej, określonej i doskonałej; całe życie duchowe opiera się na dialektyce matematycznej, której podstawą jest doskonałość dziesiątki.

Wystarczy jednak porównać studia proporcji ciała jakiegoś artysty średniowiecznego, takiego jak Villard de Honnecourt, ze studiami takich artystów jak Leonardo i Dürer, żeby dostrzec wagę dojrzalszej refleksji matematycznej teoretyków humanizmu i renesansu.

U Dürera proporcje ciała oparte są na rygorystycznych współczynnikach matematycznych. Dlatego mówiło się tu o proporcjach raczej z czasów Villarda niż Dürera, oczywiste jest jednak, że zmienił się rygor kalkulacji i że idealnym modelem artystów renesansowych nie było filozoficzne pojęcie proporcji średniowiecza, lecz to raczej, które ucieleśnia się w *Kanonie* Polikleta.



Albrecht Dürer, *Tablica antropometryczna z O symetrii ciał ludzkich*, 1591



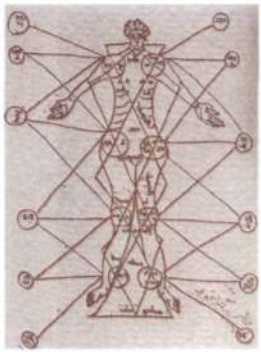


Figura witruwiańska z Cesare Cesariano, *O architekturze Witruwiusza*, 1521, Mediolan, Biblioteca Nazionale Braidense

Humory cielesne i podstawowe właściwości człowieka w stosunku do zodiaku, XI wiek, Burgo de Osma, Hiszpania

Leonardo da Vinci, *Schemat proporcji ciała ludzkiego*, ok. 1530, Wenecja, Gallerie dell'Accademia

4. Natura i kosmos

Dla tradycji pitagorejskiej (koncepcję tę przekazał średniowieczu Boecjusz) dusza i ciało człowieka poddane są tym samym prawom, które rządzą zjawiskami muzycznymi, i dokładnie te same proporcje można znaleźć w **harmonii kosmosu**, tak że mikro- i makrokosmos (świat, w którym żyjemy, i cały wszechświat) zdają się być związane jedną tylko regułą, matematyczną i estetyczną zarazem. Owa reguła objawia się w *musica mundana*, muzyce sfer: chodzi o skalę muzyczną wytwarzaną przez planety krążące wokół nieruchomej Ziemi; każda wydaje swój **dźwięk**, tym wyższy, im dalej planeta od Ziemi się znajduje i im szybciej się porusza. Ze wszystkich razem płynie słodka muzyka, której my jednak nie słyszymy, nie mając odpowiednich do niej zmysłów. Średniowiecze rozwinęło nieskończone wariacje na temat muzycznego piękna świata. W IX wieku Jan Szkot Eriugena pisał o Piękności Stworzenia stanowionej

Harmonia kosmosu
Plutarch (I-II wiek)
Zmierzch wyroczni, XXII
Otóż powiedział, że światów nie jest nieskończenie wiele – ani jeden, ani pięć, tylko sto osiemdziesiąt trzy, ugrupowanych w formie trójkąta, którego każdy bok obejmuje sześćdziesiąt światów, a pozostałe trzy mieszczą się każdy w jednym kącie. Stykają się one ze sobą, poruszając się z wolna, jeden za drugim, jak w korowodzie tanecznym [...] Dowodzi tego owa liczba światów, nie pochodząca z Egiptu ani z Indii, tylko od Dorów sycylijskich, od męża z Himery imieniem Petron. Książki jego sam nie czytałem i nie wiem, czy się zachowała, ale Hippys z Region, którego cytuje Fanias z Eresos, podaje ten pogląd jako pochodzący od Petrona – mianowicie, że istnieją sto osiemdziesiąt trzy światy stykające się ze sobą podług swych składników; nie objaśnia przy tym, co to znaczy „stykać się podług swych składników", i nie podaje nic, co by popierało prawdopodobieństwo tego twierdzenia.

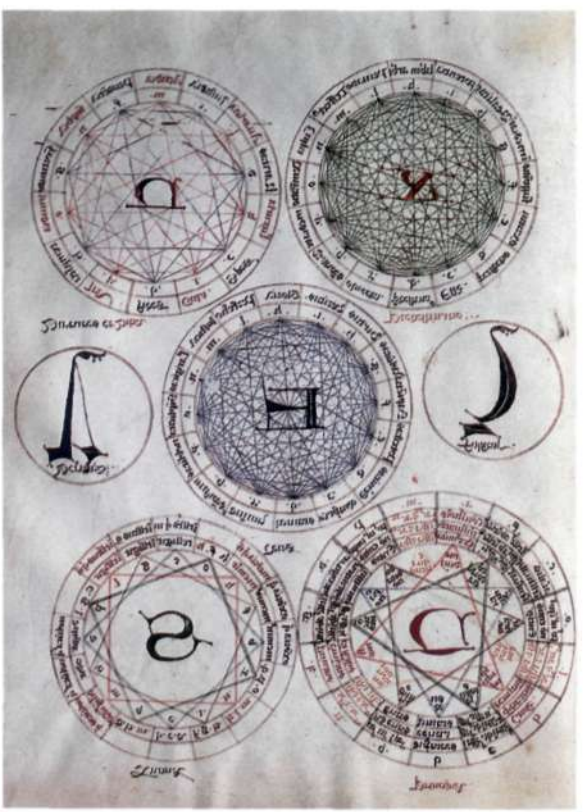
Porządek i miara
Bonawentura z Bagnoregio (XIII wiek)
Komentarz do sentencji, I, 43, 1
Ponieważ Bóg nie może tworzyć niczego innego jak rzeczy uporządkowane; ponieważ porządek zakłada liczbę, a liczba zakłada miarę, ponieważ nic innego nie jest uporządkowane jak rzeczy ponumerowane, a nic innego nie jest ponumerowane jak rzeczy ograniczone, konieczne jest, aby Bóg czynił rzeczy wedle liczby, wagi i miary.

Kosmos
Wilhelm z Conches (XII wiek)
Glosae super Platonem
Piękno świata jest tym, co dostrzegamy w pojedynczych elementach, np. gwiazdach na niebie, ptakach w powietrzu, rybach w wodzie i ludziach na ziemi.

Kosmos
Izydor z Sewilli (560-636)
Etymologie, XIII
Zaprawdę Grecy nadali światu imię ozdoby, dla rozmaitości żywiołów i piękna gwiazd. Zaiste nazywa się on w ich języku *kosmos*, co znaczy ozdoba. I w istocie nic od świata piękniejszego nie widzimy oczami ciała.

przez „współbrzmienie podobieństw i różnic na kształt harmonii", której głosy, każdy słuchany z osobna, nie mówią nic, lecz zlane w jednym koncercie wywołują naturalną słodycz. Honoriusz z Autun (wiek XII) w *Liber duodecim quaestionum* poświęcił cały rozdział na wyjaśnienie, że kosmos zbudowany jest podobnie do cytry, w której różne rodzaje strun rozbrzmiewają w sposób harmonijny.

W XII wieku autorzy ze szkoły z Chartres (Wilhelm z Conches, Thierry z Chartres, Bernard Silvestris, Alan z Lille) podjęli idee z *Timajosa* Platona, połączone z Augustynową (ale pochodzenia biblijnego) koncepcją, zgodnie z którą Bóg rozmieścił wszelkie rzeczy wedle **porządku i miary**. Dla szkoły z Chartres **kosmos** jest rodzajem nieustannego porozumienia i jedności, dziełem wzajemnej zgody rzeczy, podtrzymywanej przez zasadę boską, którą jest dusza, opatrzność i przeznaczenie. Dziełem Boga jest właśnie **kosmos**, ład wszechrzeczy, który przeciwstawia się pierwotnemu chaosowi. Pośredniczką w owym dziele jest natura, przyrodzona siła wszystkich rzeczy, która z rzeczy różnych czyni rzeczy podobne, jak mówi Wilhelm z Conches w swoim traktacie *Dragmaticon*. Ozdoba świata zaś, a zatem jego piękność, jest dziełem uzupełnienia, którego natura poprzez organiczną całość przyczyn dokonała w raz stworzonym świecie. Piękno zaczyna się jawić w świecie, odkąd materia



Przedstawienia geometryczne pojęć Boga, Duszy, Cnót, Przywar i Przeznaczenia z Ars demonstrativa, XIII wiek, Bergamo, Biblioteca Civica

stworzona odróżnia się ciężarem i liczbą, wpisuje w swoje kontury, przyjmuje kształt i nabiera barwy, a zatem piękno opiera się na formie, jaką przybierają rzeczy w procesie stwórczym. Uczeni ze szkoły z Chartres nie mówią o jakimś nieruchomym ładzie matematycznym, lecz o procesie organicznym, którego rozwój możemy zawsze odczytać, wywodząc go od Stwórcy. To natura, a nie liczba, rządzi tym światem.

Także rzeczy brzydkie komponują się w harmonię świata na zasadzie proporcji i **kontrastu**. Piękno (i jest to przekonanie powszechne dla całej filozofii średniowiecznej) rodzi się również z tych kontrastów, także potwory mają pewną rację i godność bytu w harmonii stworzenia, także zło w ogólnym ładzie staje się piękne i dobre, albowiem rodzi się z niego dobro, które przy nim jaśnieje jeszcze bardziej (patrz rozdział V).

Kolumna z *Ofiarowaniem Izaaka*,
XI-XII wiek,
Souillac,
katedra Santa Maria

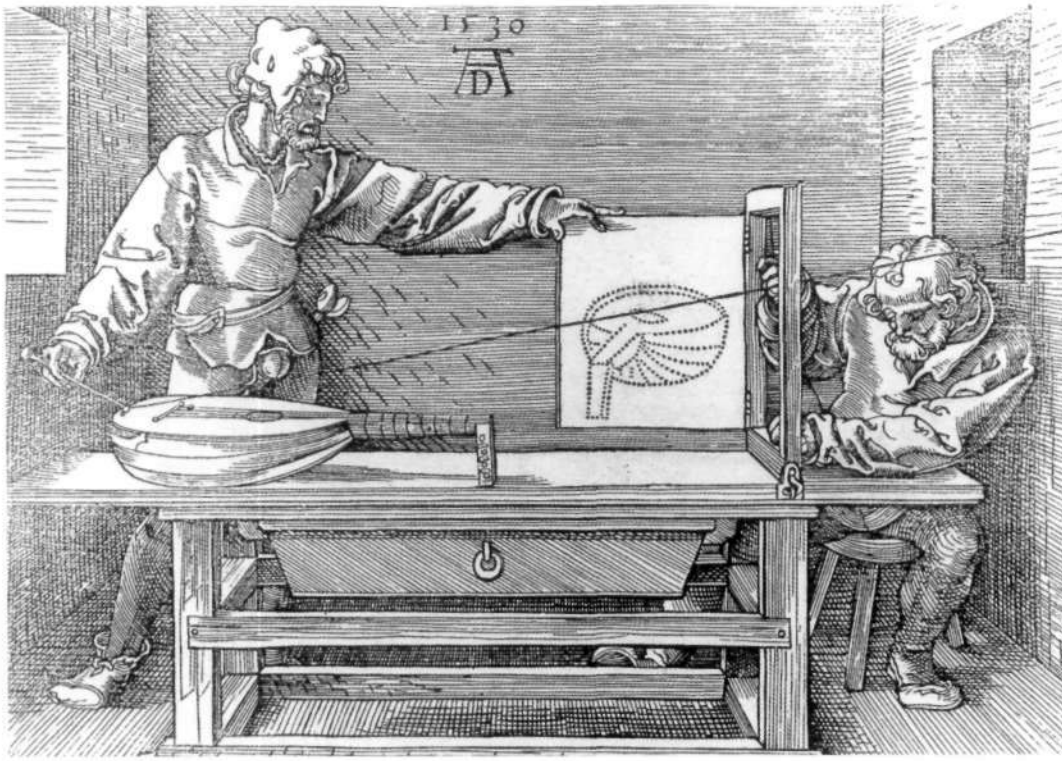
na str. 84
Mierzenie świata cyrklem z Bible moralisée,
ok. 1250

Kontrast przeciwieństw
Jan Szkot Eriugena (IX wiek)
De divisione naturae, V
Zaiste to, co samo w sobie uważane jest w części za niekształtne, w całości nie tylko staje się piękne, gdyż dobrze jest uporządkowane, ale jest także powodem ogólnego piękna; tak mądrość jaśnieje w związku z głupotą, nauka w porównaniu z ignorancją, bo jest tylko niedostatkiem i pozbawieniem: życie ze śmierci, światło z przeciwieństwa ciemności i z braku chwały rzeczy godne; krótko mówiąc, wszystkie cnoty nie tylko czerpią swą chwałę z przeciwnych im wad, ale bez owego porównania nie zasługiwałyby na swoją chwałę [...] Wszystkie rzeczy, które w jakiejś części wszechświata wydają się złe, niegodne, brzydkie i uważane są za zbrodnie przez kogoś, kto nie może ujrzeć wszystkiego w wizji uniwersalnej, są – nie waha się twierdzić rzetelny rozum – częścią piękna całego obrazu, gdzie nie ma zbrodni ani rzeczy brzydkich, żadnych rzeczy złych i niegodnych. Zaiste to wszystko, co uporządkowane jest zgodnie z zamysłem Bożej Opatrzności, jest dobre, piękne i sprawiedliwe. Cóż jest lepszego zaiste niż wysnuta z porównania tych przeciwieństw niewysłowiona chwała wszechświata i jego Stwórcy?

5. Traktaty o sztuce

Estetyka proporcji przybierała różne i coraz bardziej skomplikowane formy, także w malarstwie. Wszystkie traktaty o sztuce figuratywnej, od prac bizantyńskich mnichów z Góry Athos po *Traktat* Cenniniego (XV wiek), zdradzają obecną w sztukach plastycznych ambicję wzniesienia się na ten sam poziom matematyczny co muzyka. W tym znaczeniu warto wziąć pod uwagę taki dokument jak *Album* czy *Livre de portraiture* Villarda de Honnecourt (XIII wiek): każda figura jest tu określona poprzez współrzędne geometryczne.

Villard de Honnecourt, *Modele rysunkowe, studia głów, ludzi i koni...* z *Livre de portraiture*, XIII wiek



Albrecht Dürer, *Portula optica*, 1525

Studia matematyczne osiągnęły maksymalną precyzję w renesansowej teorii i praktyce perspektywy. Samo w sobie przedstawienie perspektywiczne jest problemem technicznym, interesuje nas jednak w takiej mierze, w jakiej pojmowali je artyści renesansu – nie tylko jako właściwe i realistyczne, ale także jako piękne i przyjemne dla oka; do tego stopnia, że pod wpływem teorii i praktyki perspektywy renesansowej obrazy innych kultur lub wieków, w których reguł tych nie przestrzegano, długo jeszcze uważane były za prymitywne, nieudolne lub po prostu brzydkie.

6. Zgodność z celem

W dojrzalszej fazie myśli średniowiecznej Tomasz z Akwinu twierdził, że aby zaistniało piękno, trzeba nie tylko należytej **proporcji**, ale także integralności (czyli, żeby rzecz każda posiadała wszystkie części, które wchodzą w jej skład; przez co brzydkim nazwane zostanie każde ciało w jakiś sposób okaleczone) i **blasku** – ponieważ mówi się, że piękne jest to, co ma kolor jasny (a także proporcję i współbrzmienie). Dla Akwinaty jednak proporcja jest nie tylko właściwym układem materii, lecz także doskonałym dostosowaniem materii do **formy**, w tym znaczeniu, że proporcjonalne jest ciało ludzkie, które odpowiada idealnym warunkom człowieczeństwa. Proporcja jest wartością etyczną, w tym sensie, że szlachetne działanie odzwierciedla właściwą proporcję słów i czynów – zgodnie z pewnym racjonalnym prawem, i dlatego należy mówić także o **pięknie moralnym** (albo moralnej szpetocie).
Zasadą jest **zgodność z celem**, do którego przeznaczona jest określona rzecz. Tomasz nie zawahał się nazwać brzydkim młota wykonanego z kryształu, ponieważ niezależnie od powierzchownego piękna materiału, z którego został on wykonany, wydaje się nieodpowiedni do swojej funkcji. Piękno jest **milczącym współdziałaniem** rzeczy, przez co można określić „pięknym" współdziałanie kamieni, które – podpierając i popychając się wzajemnie – podtrzymują solidnie budowlę. Jest właściwym stosunkiem pomiędzy inteligencją i rzeczą to, że inteligencja ją pojmuje. Krótko mówiąc, proporcja staje się zasadą metafizyczną, tłumaczącą jedność kosmosu.

Proporcja
Tomasz z Akwinu (XIII wiek)
Suma teologiczna, I, 5, 4
Piękno polega na właściwej proporcji, albowiem zmysły rozkoszują się rzeczami proporcjonalnymi.

Blask
Tomasz z Akwinu (XIII wiek)
Suma teologiczna, I, 39, 8
Do piękności bowiem potrzeba trzech rzeczy. Po pierwsze całkowitości, czyli doskonałości, te rzeczy bowiem, które są umniejszone, tym samym są brzydkie. I odpowiedniej proporcji, czyli harmonii. I także jasności, stąd te rzeczy, które mają jasną barwę, nazywają się pięknymi.

Forma
Tomasz z Akwinu (XIII wiek)
Contra gentiles, II, 81
Forma i materia powinny być zawsze wzajemnie współmierne i jakby naturalnie dopasowane, ponieważ właściwy akt dokonuje się we właściwej materii.

Katedra Notre Dame w Laon, XII wiek

Saint Chapelle w Paryżu, XIII wiek

Piękno moralne
Tomasz z Akwinu (XIII wiek)
Suma teologiczna, II, 145, 2
Piękno duchowe polega na tym, że mowa lub działanie człowieka jest dobrze zestrojone zgodnie z jasnością duchową rozumu.

Zgodność z celem
Tomasz z Akwinu (XIII wiek)
Suma teologiczna, I, 91, 3
Każdy artysta chce nadać swojemu dziełu najlepszą budowę, ale nie w sensie absolutnym, a tylko przez odniesienie do celu.

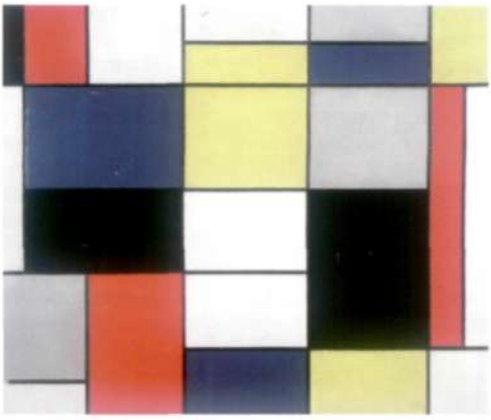
Milczące współdziałanie
Tomasz z Akwinu (XIII wiek)
Komentarz do imion Bożych, IV, 6
Tak jak wiele kamieni stosownych jest dla siebie nawzajem i powstaje z nich dom, podobnie wszystkie części wszechświata łączą się, by rozwinąć swe istnienie; dla tego samego powodu powiada się, że nie tylko konieczne jest dla piękna, by rzecz każda była równa samej sobie, lecz także, ażeby wszystkie razem stanowiły obopólną jedność, każda wedle swoich właściwości.

7. Proporcje w historii

Jeśli weźmiemy pod uwagę wiele dzieł sztuki średniowiecznej i porównamy je z modelami sztuki greckiej, wyda się nam na pierwszy rzut oka niemożliwe, iż owe posągi lub te architektoniczne konstrukcje, które po renesansie zostały uznane za barbarzyńskie i nieproporcjonalne, ucieleśniać mogą kryteria proporcji. Prawdą jest, że teoria proporcji związana jest zawsze z filozofią spod znaku Platona, według której modelem rzeczywistości są idee, których przedmioty rzeczywiste są tylko bladymi i niedoskonałymi imitacjami. Cywilizacja grecka zdawała się czynić, co mogła najlepszego dla wcielenia doskonałości idei w posąg lub obraz, nawet jeśli trudno powiedzieć, czy Platon, kiedy myślał o idei człowieka, miał na uwadze postaci Polikleta czy też dawniejsze sztuki przedstawiające. Uważał on sztukę za niedoskonałe naśladowanie natury, która z kolei jest niedoskonałym naśladowaniem świata idealnego. A jednak próby dostosowania przedstawienia artystycznego do piękna idei platońskiej były wśród renesansowych artystów powszechne.

Lecz w innych epokach rozłam pomiędzy światem idealnym a światem rzeczywistym stał się bardziej decydujący; pomyślmy o abstrakcyjnym ideale piękna i proporcji ucieleśnionym w obrazach Mondriana.

Także o wiele wcześniej – na przykład Boecjusz nie wydawał się wcale zainteresowany konkretnymi zjawiskami muzycznymi, w których winna była ucieleśnić się proporcja, lecz raczej archetypowymi regułami, całkowicie niezależnymi od konkretnej rzeczywistości.



Piet Mondrian, *Kompozycja A*, 1919, Rzym, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Sandro Botticelli, *Narodziny Wenus*, ok. 1482, Florencja, Galleria degli Uffizi

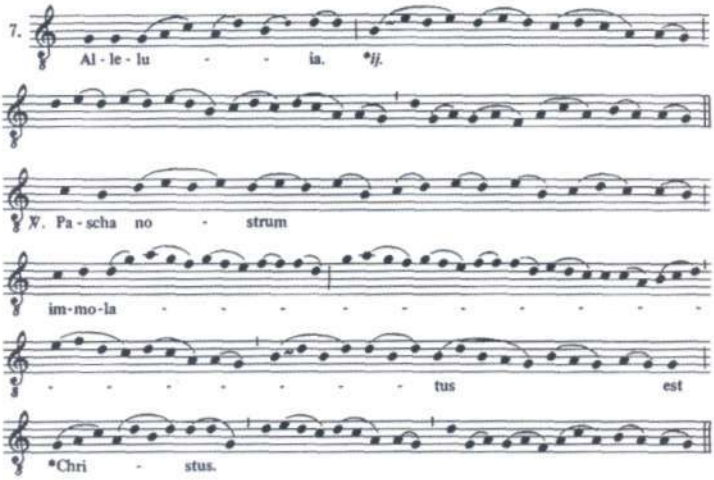
Dla Boecjusza kompozytor to ktoś, kto zna reguły rządzące światem dźwięków, podczas gdy wykonawcę często uważano za pozbawionego świadomości teoretycznej niewolnika, istotę posługującą się wyłącznie intuicją, nie znającą jednak owych niewysłowionych piękności, które objawić mogła jedynie teoria. Boecjusz zdawał się niemal gratulować Pitagorasowi tego, że podjął studia nad muzyką, „pomijając osąd słuchu". Brak zainteresowania dla fizycznego świata dźwięku i „osądu ucha" widać w idei muzyki sfer. Rzeczywiście, jeśli każda planeta wytwarzałaby jeden dźwięk skali muzycznej, wszystkie planety razem wytwarzałyby nieprzyjemny dysonans.

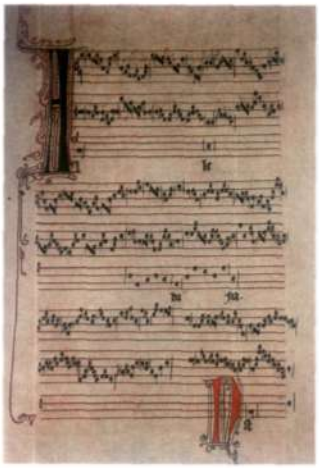
Wszelako teoretyk średniowieczny nie przejmował się tą niezgodnością w obliczu doskonałości liczbowych odniesień. To zakotwiczenie w czysto idealnym pojęciu harmonii typowe było dla epoki wielkiego kryzysu, w jakim znalazły się pierwsze wieki średniowiecza. Poszukiwano wówczas ostoi w świadomości stałych i wiecznych wartości, podczas gdy podejrzliwie traktowano to wszystko, co związane z ciałem, zmysłami i fizycznością. Średniowiecze dla racji moralistycznych zastanawiało się nad przemijalnością ziemskiego piękna oraz tym, że – jak pisał Boecjusz w swoim *Pocieszeniu, jakie daje filozofia* – piękno zewnętrzne „ulotne jest jak kwiaty wiosny". A jednak nie należy myśleć, że wszyscy ci teoretycy niewrażliwi byli na fizyczną przyjemność dźwięków czy kształtów wizualnych i nie potrafiliby pogodzić abstrakcyjnych spekulacji na temat matematycznego piękna wszechświata z żywym poczuciem **piękności ziemskiej**.

Jacopo Palma Starszy, *Nimfa w pejzażu*, 1518-1520, Drezno, Gemäldegalerie

na str. 93
Lucas Cranach, *Wenus i Amor niosący plaster miodu*, 1506, Rzym, Galleria Borghese

Świadectwem tego jest entuzjazm, jaki ci sami autorzy wyrażali dla piękna światła i barwy (patrz rozdział IV). A jednak wydaje się, że właśnie w średniowieczu przejawił się rozdźwięk pomiędzy ideałem proporcji a tym, co przedstawiano lub budowano jako proporcjonalne.
Nie dotyczy to jednak tylko okresu średniowiecza. Jeśli weźmie się renesansowe traktaty o proporcji jako regule matematycznej, stosunek teorii do rzeczywistości wydaje się zadowalający, tylko jeśli dotyczy architektury oraz perspektywy. Kiedy próbuje się pojąć za pośrednictwem obrazów, jaki właściwie był renesansowy ideał ludzkiego piękna, zauważa się pewną rozbieżność pomiędzy doskonałością teorii i odmianami gustu. Jakie są wspólne kryteria proporcji dla mężczyzn i kobiet przez różnych artystów uważanych za pięknych? Czy możemy znaleźć tę samą regułę proporcji dla *Wenus* Botticellego, Lucasa Cranacha czy *Nimfy* Palmy Starszego? Możliwe jest, że w przedstawieniach ludzi sławnych wyżej niż odpowiedniość wobec kanonu proporcji ceniono potężną budowę ciała, siłę ducha i wolę mocy, jakie wyrażało ich oblicze; nie przeszkadza to jednak, by wiele z tych osób przedstawiało także ideał fizycznego wyglądu, i właściwie nie wiadomo, jakie były wspólne kryteria proporcji dla bohaterów tej epoki.





Jubilus Alleluja, IX-X wiek

Tu pater sempiternus, ok. 900

Wydaje się zatem, że zawsze mówiono o pięknie proporcji, ale zależnie od epoki, a niezależnie od odkrywanych w niej arytmetycznych i geometrycznych zasad, samo poczucie tych proporcji się zmieniało. Twierdzić, że powinien istnieć odpowiedni stosunek pomiędzy długością palca a ręką, i ręką a resztą ciała, to jedno; ustalić, jaki jest ów odpowiedni stosunek, było natomiast rzeczą gustu, który mógł się zmieniać.

Na przestrzeni wieków bywały więc bardzo różne ideały proporcji. Proporcja, jak ją pojmowali pierwsi rzeźbiarze greccy, nie była tym samym co proporcja Polikleta; proporcje muzyczne, które ustalił Pitagoras, nie były tymi samymi, o jakich myślano w średniowieczu, ponieważ odmienna była muzyka, jaką uważano wówczas za przyjemną. U kompozytorów końca pierwszego tysiąclecia, kiedy do owych wokaliz, zwanych *jubilus alleluja*, trzeba było przystosować sylaby tekstu, powstał problem proporcji pomiędzy słowem a melodią. Kiedy w IX wieku dwa diafoniczne głosy przestały śpiewać unisono i każdy zaczął podążać za swoją linią melodyczną, zachowując jednak konsonans całości, jeszcze raz chodziło o znalezienie nowej reguły proporcjonalnej.

Problem narastał wraz z przejściem od diafonii do dyskantu, a stąd do polifonii w XII wieku.

Gdy w organum Perotina z tła dźwiękowego jednej tworzącej nuty wypływa skomplikowany ruch kontrapunktu o gotyckiej zaiste śmiałości, i trzy lub cztery głosy utrzymują się przez sześćdziesiąt taktów na tej samej nucie pedałowej, w różnorodności dźwiękowych uniesień równych iglicom katedr, wówczas muzyk średniowieczny, odwołując się do tekstów tradycyjnych, nadaje konkretne znaczenie kategoriom, które dla Boecjusza były platońskimi abstrakcjami. W IX wieku uważano jeszcze interwał kwinty (do-sol) za konsonans niedoskonały, jednak już w XII wieku był on tolerowany.

W dziedzinie literatury w VIII wieku Beda Czcigodny w *De arte metrica* wprowadził rozróżnienie pomiędzy metrum a rytmem, pomiędzy ilościowym

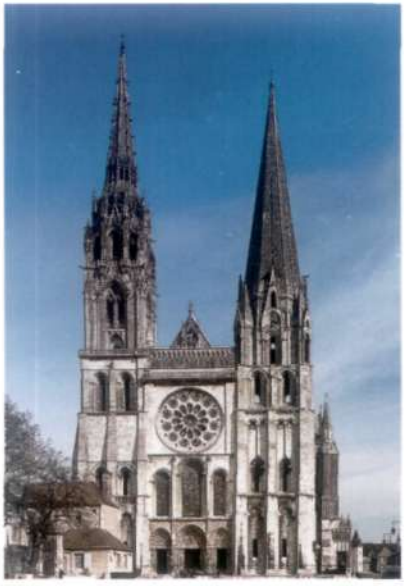
metrum łaciny a metryką sylabiczną, która wprowadzona została później, odnotowując, że każdy z tych rodzajów poetyckich posiada własny rodzaj proporcji.

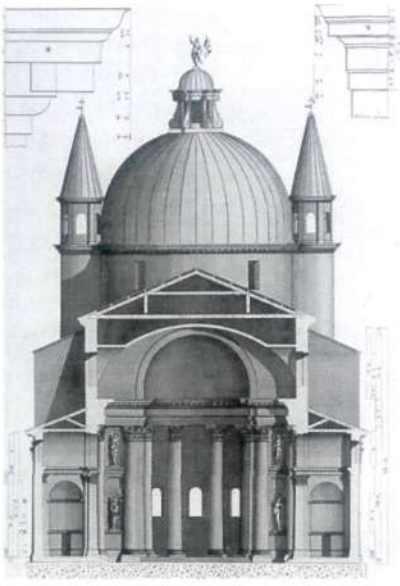
Gotfryd z Vinsauf mówi w swoim dziele *Poetica nova* (ok. 1210) o proporcji jako pewnej odpowiedniości, tak więc właściwe będzie użyć takich przymiotników, jak *fulvum* dla złota, *nitidum* dla mleka, *praerubicunda* dla róży, *dulcifluum* dla miodu. Każdy styl powinien być odpowiedni dla rzeczy, o której opowiada. Jasne jest, że nie mówi się już o proporcji jako wielkości matematycznej, ale raczej jako jakościowej stosowności. To samo odnosi się do porządku słów, do koordynacji opisów i argumentów i do kompozycji narracyjnej.

Budowniczy katedr stosowali własne kryterium proporcji, które różniło się od kryterium Palladia. A jednak wielu uczonych współczesnych starało się udowodnić, że zasady idealnej proporcji, rozumianej jako realizacja złotego podziału, odnaleźć można w dziełach każdej epoki, także wtedy, gdy artyści nie znali odpowiednich reguł matematycznych. Kiedy rozumie się proporcję jako ścisłą regułę, spostrzega się, że w samej naturze właściwie ona nie istnieje, i dojść można do argumentów Edmunda Burke'a (XVIII wiek), który opowiada się **przeciwko proporcji**, odrzucając ją jako kryterium piękna.

U zmierzchu doby renesansu zrodziła się istotna koncepcja, że piękno, bardziej niż ze zrównoważonej proporcji, powstaje na skutek pewnego rodzaju wykrzywienia, niespokojnego napięcia ku czemuś, co znajduje się gdzieś ponad tymi matematycznymi regułami rządzącymi światem fizycznym.

W ten sposób po zrównoważeniu renesansu nastał niepokój manieryzmu. Aby jednak w sztukach (i w koncepcji naturalnego piękna) sprawdziła się owa zmiana, sam świat musiał być postrzegany jako mniej uporządkowany





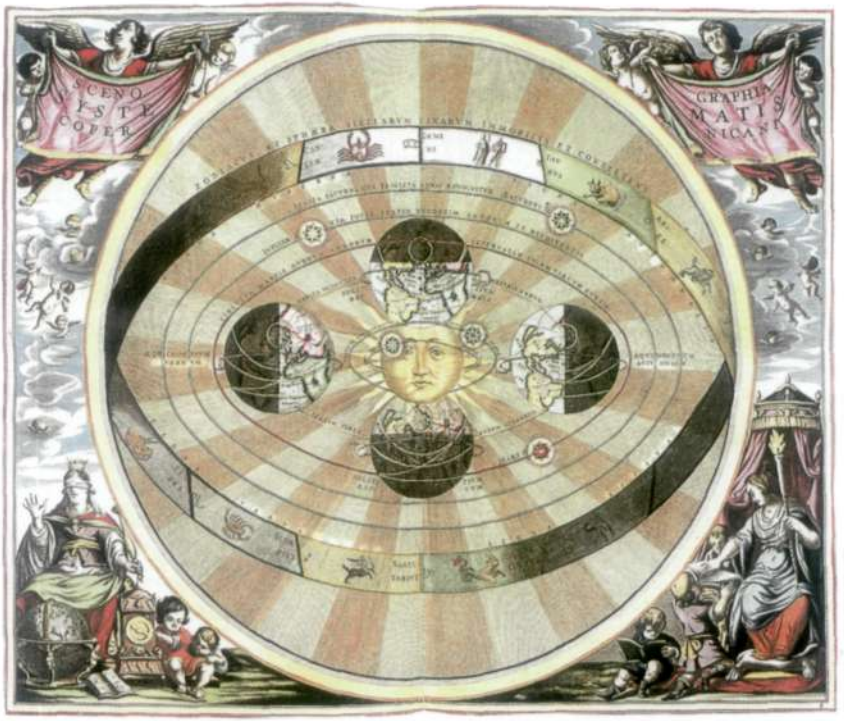
Katedra Notre Dame w Chartres, połowa XII wieku

Andrea Palladio, kościół Odkupiciela z *I quattro libri dell'architettura*, wydanie pod redakcją Vincenza Scamozziego, ok. 1615

Andreas Cellarius,
Harmonia macrocosmica,
1660,
Amsterdam

i geometrycznie oczywisty. Model świata Ptolemeusza, oparty na doskonałości koła, zdawał się ucieleśniać klasyczne ideały proporcji. Także świat Galileusza, choć przeniósł Ziemię ze środka wszechświata i kazał krążyć jej dookoła Słońca, nie zburzył owej prastarej idei doskonałości sfer.

Natomiast wraz z modelem planetarnym Keplera, gdzie Ziemia wykonuje obrót po elipsie, której Słońce jest tylko jednym z ognisk, owo wyobrażenie doskonałości sferycznej weszło w okres pewnego kryzysu. Nie dlatego, że model kosmosu Keplera nie odzwierciedlał praw matematycznych, lecz dlatego, że widocznie nie przypominał on już „pitagorejskiej" doskonałości systemu koncentrycznych sfer. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że pod koniec XVI wieku Giordano Bruno wysunął koncepcję nieskończonego kosmosu oraz wielości światów, oczywiste się stanie, że sama idea kosmicznej harmonii musiała obrać inną drogę.



Andreas Cellarius,
Harmonia macrocosmica,
1660,
Amsterdam

Przeciw proporcji
Edmund Burke
Dociekania filozoficzne o pochodzeniu idei wzniosłości piękna, III, 4, 1756

Co do mnie, wiele razy badałem bardzo uważnie wiele z tych proporcji i stwierdziłem, że są prawie albo wręcz całkowicie takie same u wielu osób nie tylko od siebie różnych, ale z których jedne były bardzo piękne, a inne bardzo od piękności dalekie. Jeśli idzie o części, których te proporcje dotyczą, często są tak nawzajem od siebie oddalone położeniem, naturą i przeznaczeniem, że nie mogę pojąć, jak w ogóle można je porównywać, a zatem, jak mógłby z nich powstawać jakikolwiek skutek dzięki ich proporcji. Szyja w pięknych ciałach, powiadają, powinna mieć grubość łydki, powinna też być dwa razy grubsza niż przegub. W pismach i rozmowach wielu ludzi znaleźć można nieskończoną liczbę tego rodzaju spostrzeżeń. Ale jakiż ma związek łydka z szyją, zaś jedna i druga z przegubem? Proporcje te na pewno dadzą się odnaleźć w pięknych ciałach. Równie na pewno są w brzydkich, jak może stwierdzi każdy, kto sobie zada ten trud. Bo nie wiem nawet, czy nie okażą się mniej doskonałe w niektórych spośród najpiękniejszych. Możesz przypisać jakie chcesz proporcje każdej części ciała ludzkiego, ja zaś zaręczam, że malarz zastosuje się do wszystkich skrupulatnie, a mimo to, jeśli zechce, wykona bardzo brzydką postać. Ten sam malarz znacznie odbiegnie od tych proporcji, a osiągnie bardzo piękny rezultat. W istocie w arcydziełach starożytnej i nowoczesnej rzeźby dostrzec można, że wiele z tych rzeźb różni się od innych, i to w częściach bardzo widocznych i mających wielkie znaczenie; nie mniej też różnią się one od proporcji, jakie znajdujemy w żywych ludziach o kształtach szczególnie uderzających i miłych. A wreszcie jak godzą się sami pomiędzy sobą zwolennicy piękna proporcjonalnego co do piękna ludzkiego ciała? Jedni utrzymują, że mierzy ono siedem głów, inni że osiem, gdy jeszcze inni rozciągają je nawet do dziesięciu; ogromna różnica, gdy liczby są tak małe. Inni jeszcze innymi metodami określają proporcje, a wszyscy z równym powodzeniem. Ale czy proporcje te są dokładnie takie same u wszystkich przystojnych mężczyzn? i czy w ogóle są to proporcje właściwe pięknym kobietom? Nikt nie powie, że tak jest, a jednak obie płcie niewątpliwie mogą być piękne, a żeńska najbardziej, której to przewagi nie da się, moim zdaniem, przypisać lepszej ścisłości proporcji płci nadobnej.

UBI MONS MAGNUS ARDENS
MISSUS EST HODIE

Światło i barwa w średniowieczu

1. Światło i barwa

Dziś jeszcze wiele osób, ofiar konwencjonalnego wyobrażenia o „wiekach ciemnych", uważa średniowiecze za epokę mroczną, także z punktu widzenia kolorystycznego.
W owej epoce wieczory spędzano w pomieszczeniach słabo oświetlonych – w chatach rozjaśnionych co najwyżej ogniem z kominka, w ogromnych komnatach zamków oświetlonych tylko pochodniami lub w celi mniszej w świetle słabej lampki – ciemne także (prócz tego, że niepewne) były ulice wsi, a nawet miast. A jednak jest to cecha właściwa także renesansowi, barokowi i czasom jeszcze późniejszym, aż do odkrycia elektryczności.
Człowiek średniowieczny natomiast postrzegał siebie (lub przynajmniej przedstawiał się tak w poezji i malarstwie) w środowisku niezwykle jasnym. W miniaturach średniowiecznych, wykonywanych być może w półmroku rozjaśnionym ledwie jednym oknem, uderza to, że pełne są one światła, a nawet szczególnej świetlistości, wytworzonej dzięki zestawieniom kolorów

Fragment rękopisu watykańskiego z liturgią świętego Jana Chryzostoma, X-XI wiek, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

na str. 98
Otwarcie studni otchłani i najście szarańczy, Beatus z Liebanu, *Miniature del Beato Fernando I y Sancha*, Kodeks B.N., Madryt, VIII wiek

czystych: czerwieni, błękitu, złota, srebra, bieli, zieleni, bez cieniowania. Sztuka średniowiecza gra podstawowymi barwami, określonymi i niechętnymi wszelkim odcieniom gamami chromatycznymi, zestawieniami barw, które tworzą harmonijną całość, nie poddane działaniu światła, które spowijałoby je w światłocienie lub kazało sączyć się kolorowi poza granice postaci.
W malarstwie barokowym na przykład przedmioty porażone są światłem i w grze brył zarysowują się strefy jasne i ciemne (na przykład światło Caravaggia lub Georges'a de La Tour). Natomiast w miniaturach średniowiecznych światło zdaje się promieniować z przedmiotów. Są one świetliste same w sobie.
Jest to wyraźne nie tylko w najdojrzalszych dziełach flamandzkiej i burgundzkiej miniatury (*Les Très riches heures du duc de Berry*), ale także w dziełach głębokiego średniowiecza, takich jak miniatury mozarabskie, operujące gwałtownymi kontrastami żółci, czerwieni i błękitu, lub miniatury ottońskie, gdzie z blaskiem złota spotykają się tony zimne i jasne, takie jak lila, niebieskawa zieleń, żółć piaskowa lub błękitnawa biel. Właśnie w dojrzałym średniowieczu Tomasz z Akwinu przypomniał (podejmując jednak idee, które znane były już wcześniej), że piękno wymaga trzech rzeczy: proporcji, integralności i **claritas**, czyli jasności i świetlistości.

Bracia Limbourg,
Nawiedzenie z Les Très riches heures du duc de Berry,
1410-1411,
Chantilly,
Musée Condé

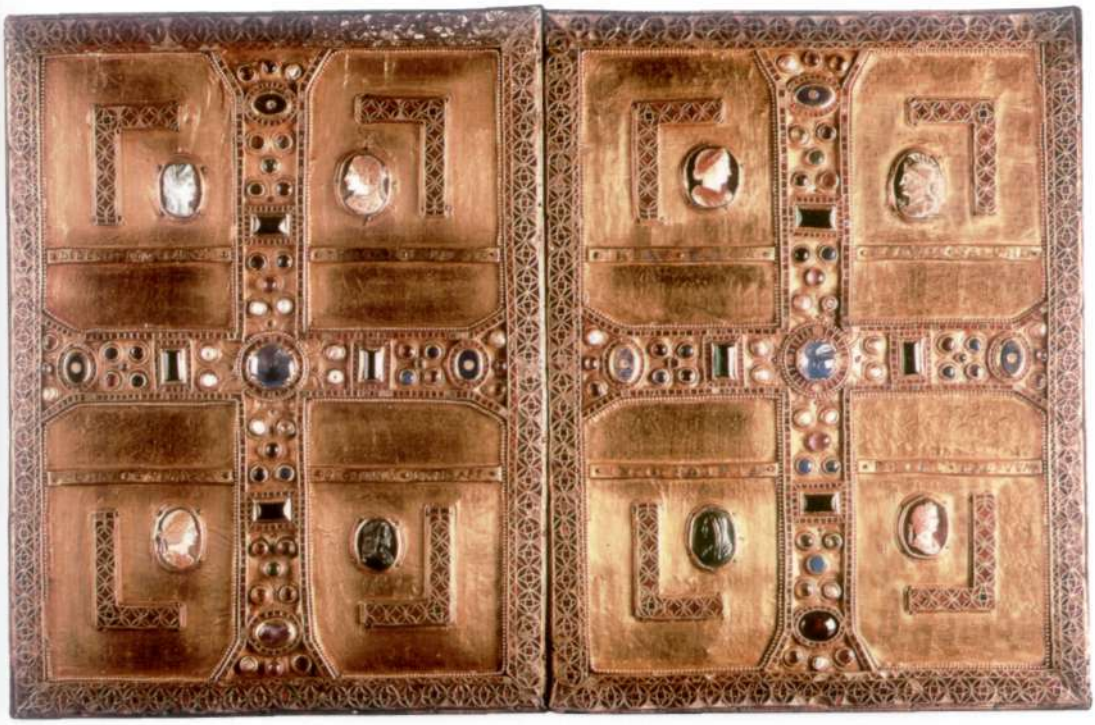
Georges de La Tour,
Magdalena pokutująca,
1630-1635,
Waszyngton,
National Gallery

Claritas
Tomasz z Akwinu (XIII wiek)
Suma teologiczna, II-II, 145, 2
Jak można odczytać ze słów Dionizego, piękno stanowione jest przez blask i poprzez właściwe proporcje: rzeczywiście twierdzi on, że Bóg jest piękny „jako przyczyna blasku i harmonii wszechrzeczy". A przeto piękno ciała polega na posiadaniu proporcjonalnych członków wraz z odpowiednią świetlistością barwy.

Anioł piątej trąby,
detal z Beatus z Liebanu,
Miniature del Beato Fernando I y Sancha, Kodeks B.N.,
VIII wiek

2. Bóg jako światło

Jednym ze źródeł estetyki *claritas* jest z pewnością to, że w licznych cywilizacjach Bóg utożsamiany był ze światłem: semicki Baal, egipski Ra, irański Ahura Mazda – wszyscy oni są personifikacjami słońca lub dobroczynnego działania światła, które przeszły naturalnie w platońską koncepcję dobra jako słońca (idei); a poprzez neoplatonizm weszły do tradycji chrześcijańskiej. Plotyn dziedziczy z tradycji greckiej ideę piękna polegającego przede wszystkim na proporcji (patrz rozdział III) i wie, że rodzi się ono z harmonijnego stosunku pomiędzy różnymi częściami całości. Ponieważ jednak tradycja grecka utrzymywała, że piękno to nie tylko *symmetria*, ale także *chroma*, barwa, zapytywano, jak piękno (dziś określane jako „jakościowe") może się przejawić w zwykłym wrażeniu chromatycznym. W *Enneadach* (I, 6) Plotyn pyta, jak to możliwe, że uważamy za piękne kolory i światło słońca lub blask gwiazd nocnych, które są proste i nie czerpią swojej piękności z symetrii części. Odpowiedź, która mu się nasuwa, mówi, że **„proste piękno barwy** daje forma, która zapanowuje nad ciemnością materii, obecność wcielonego światła, które nie jest niczym innym jak rozumem i ideą". Stąd się bierze **piękno ognia**, który jaśnieje podobny do idei. Jednakże ta obserwacja nabiera znaczenia jedynie w ramach filozofii neoplatońskiej, dla której materia jest ostatnim (zdegradowanym) stadium zstępowania poprzez „emanację" nieuchwytnej i najwyższej Jedności. Nie można więc przypisać owego światła, które jaśnieje w materii, niczemu innemu jak refleksowi owej dalekiej Jedności, z której ono wyemanowuje. Bóg identyfikowany jest zatem z blaskiem pewnego rodzaju **świetlistego potoku**, który opływa cały wszechświat. Te idee podjęte zostały przez Pseudo-Dionizego Areopagitę, nieznanego autora, który prawdopodobnie pisał w V wieku p.n.e., ale którego tradycja średniowieczna, po tym, jak w IX wieku przełożony został na łacinę, utożsamiała z Dionizym, nawróconym przez świętego Pawła na ateńskim Areopagu. Przedstawia on w swoich pismach, takich jak *Hierarchia niebiańska* i *Imiona Boże*, **Boga jako „światło"**, „ogień", „świetliste źródło". Te same wyobrażenia znajdują się u wybitnego przedstawiciela średniowiecznego neoplatonizmu, Jana Szkota Eriugeny. Na całą późniejszą scholastykę wpływ wywarły filozofia oraz poezja arabska, która przekazała wizje jaśniejących światłem istot, ekstaz piękności i blasku, a w IX wieku mędrzec Al-Kindi wypracował skomplikowaną wizję kosmologiczną opartą na mocy **promieni gwiezdnych**.



Oprawa ewangeliarza, detal, VII wiek, Monza, Tesoro del Duomo

Proste piękno barwy
Plotyn (III wiek)
Enneady, I, 6
Pojedyncze jest również piękno barwy, sprawione przez kształt i ujarzmienie mroku w materii, przez obecność niecielesnego światła, które jest i wątkiem rozumnym, i ideą. Tak więc piękny ponad inne ciała jest ogień jako taki. Oto posiada w porównaniu z innymi żywiołami godność idei, góruje położeniem, jest pośród innych ciał ciałem najsubtelniejszym, jak przystoi bliskiemu sąsiadowi niecielesności: tylko on jeden nie przyjmuje innych ciał do siebie, a inne go przyjmują, albowiem one się rozgrzewają, atoli on nie ziębnie i on też zasadniczo posiada barwę, a inne ciała biorą ideę barwy od niego. Świeci więc i błyszczy niby idea. Kiedy zaś traci władną moc i gaśnie ostatkiem światła, przestaje być piękny, jako że nie ma już udziału w całej idei barwy. Sprawiły wreszcie niejawne harmonie w dźwiękach, sprawiwszy harmonie jawne, że dusza także w ten sposób zdobyła zrozumienie piękna, gdyż w innym ukazały to samo. [...] Tyle o pięknościach w dziedzinie zmysłowej, owych widmach i marach, które się jakby zapędziły do materii i sprowadzają ład, skoro przybędą, tudzież trwożny zachwyt, skoro się ukażą.

Piękno ognia
Pseudo-Dionizy Areopagita (V-VI wiek)
Hierarchia niebiańska, XV
Dzieje się tak, jak sądzę, dlatego że ogień najlepiej wyraża to, co najbardziej boskiego posiadają w sobie intelekty niebiańskie. I rzeczywiście, święci autorzy często opisują ponadsubstancjalną Substancję, która nie ma żadnej formy, pod postacią ognia, jako że ogień w swoich licznych, widzialnych własnościach posiada, jeśli wolno nam tak powiedzieć, wiele cech charakterystycznych dla Boskiej Zwierzchności.
Ogień widzialny, krótko mówiąc, jest we wszystkim i nieskażony przechodzi przez wszystko, a jednak pozostaje całkowicie poza wszystkim i jaśnieje pełnym blaskiem, będąc jednocześnie ukrytym, niepoznawalnym sam w sobie – chyba że napotka jakąś materię, która wyzwala jego własną energię – nieuchwytnym i niewidzialnym, a zarazem władającym wszystkim.

Świetlisty potok
Pseudo-Dionizy Areopagita (V-VI wiek)
O imionach Bożych, IV
A cóż byśmy powiedzieli o słońcu, gdybyśmy osobno rozważyli tę promienną gwiazdę? Bo światło idzie z dobra i jest figurą dobroci, i dobro może być nazwane światłem, pierwowzór może się odbić w swoim odbiciu. Bo jak dobroć Boga nieskończonego przenika wszystkie jestestwa od najwyższych i pierwszych aż do ostatnich i najlichszych i przenosi wszystko o tyle, że najszczytniejsze nie mogą dojść do Jego doskonałości, ani też najlichsze uniknąć Jego objęć; jako ona rozpościera swe światło na wszystko, co jest zdolne je odebrać, i tworzy, ożywia, utrzymuje i udoskonala; jak ona jest miarą, trwaniem, liczbą, harmonią, łącznikiem, początkiem i końcem wszechrzeczy: tak też obraz widoczny i odległe echo dobroci Bożej – słońce – pochodnia olbrzymia, nieugaszalna świeci we wszystkich ciałach, do których światło może przeniknąć, roznieca swój blask i ogarnia światłem swych czystych promieni cały świat widzialny na ziemi i w niebie, a jeśli takich przedmiotów sobą nie przenika, to nie z tego powodu, że one nie mogą dojść do niej albo że je za słabo oświeca, ale dlatego, że te przedmioty same przedstawiają się jako grube elementy niezdolne do przyjęcia światła: więc światło jakby je mija i rozwija swe bogactwo w rzeczach bardziej skłonnych do odebrania światła: ale nic z tego, co się widzi, nie może uniknąć powszechnego działania tego wielkiego ogniska.

Bóg jako światło
Jan Szkot Eriugena (IX wiek)
Komentarz do Hierarchii niebiańskiej, I
Jest przeto tak, że ów gmach świata powszechny jest jakąś wielką jasnością złożoną z wielu składników, wielu świateł, aby objawić je w czystej postaci rzeczy pojmowalnych i przeniknąć je okiem umysłu, z którym współdziała w sercu mądrych wiernych Boża łaska i pomoc rozumu. Dobrze przeto nazywa teolog Boga ojcem Światłości, albowiem z Niego są wszystkie rzeczy, poprzez które i w których się objawia, a w świetle i jasności rozumienia łączy je w jedność i stwarza.

Promienie gwiezdne
Al-Kindi (IX wiek)
De radiis, II
Zaiste wszelka gwiazda rozlewa na wszystkie strony swoje promienie, których rozmaitość, by tak rzec, stopiona w jedno, przeobraża treść wszystkich miejsc, albowiem w każdym innym miejscu inna jest barwa promieni, która pochodzi od całkowitej harmonii gwiazd. Ona to zresztą, ponieważ zmieniają ją nieustannie poruszenia planet, porusza – a nie miejsce – świat żywiołów i wszelką jego zawartość, zgodnie z różnymi warunkami wynikającymi z wymagań harmonii owej chwili, choćby dla ludzkich zmysłów różne rzeczywistości świata wydawały się trwałe i niezmienne. Jasne jest zatem, że wszystkie różne miejsca i czasy stanowią w tym świecie różne jednostki i że jest to działane przez harmonię niebieską za pośrednictwem promieni, które są do niego posyłane i nieustannie się zmieniają, co objawia się również zmysłom w tym oraz innych zjawiskach. A zatem rozmaitość rzeczy, która przejawia się w każdej chwili w świecie żywiołów, wynika zasadniczo z dwóch przyczyn, właśnie z rozmaitości materii i różnicującego działania gwiezdnych promieni. Ponieważ nierówności materii są raz większe, raz natomiast mniejsze, w rozlicznych miejscach i czasach tworzą się rzeczy rozmaite. Przez co są pewne istności różniące się rodzajem, inne – różniące się gatunkiem, a inne jeszcze – tylko liczbą.

3. Światło, bogactwo i ubóstwo

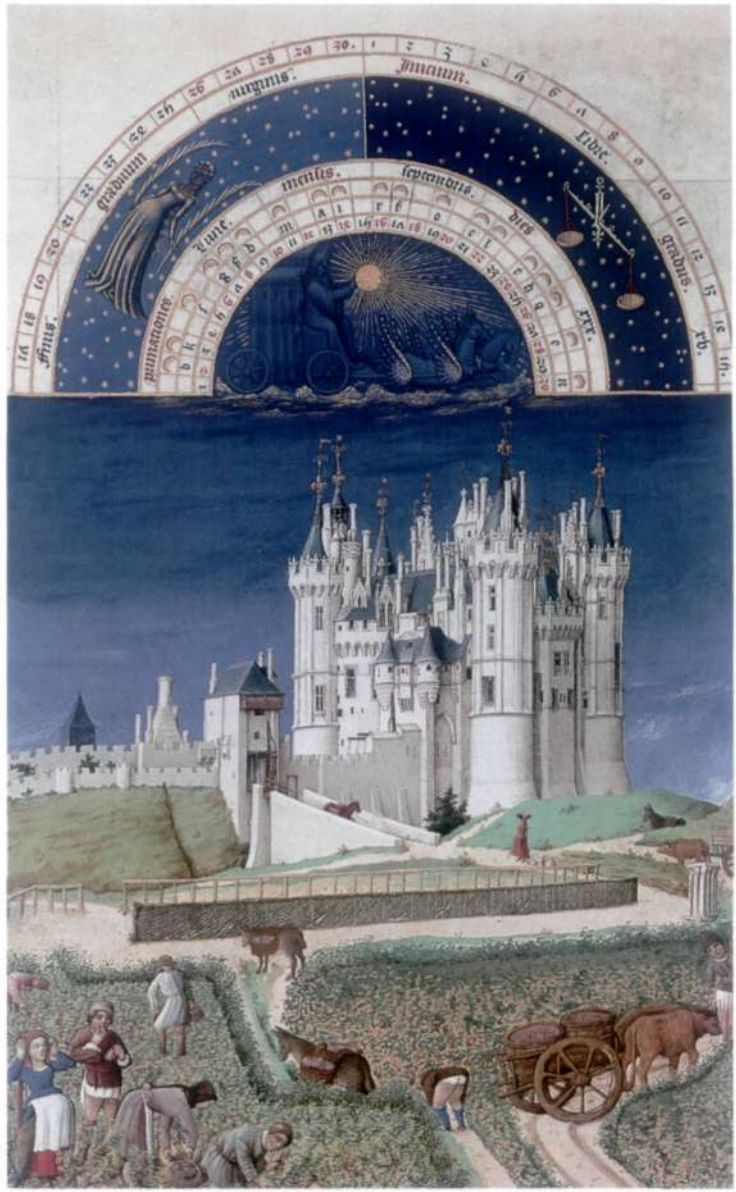
U podstawy koncepcji *claritas* stoją nie tylko racje filozoficzne. Społeczeństwo średniowieczne składało się nie tylko z ludzi bogatych, możnych, ale też biednych i pozbawionych środków do życia. Niezależnie od tego, że nie jest to cecha jedynie rzeczywistości średniowiecznej, w wielu dawnych społeczeństwach, a szczególnie w średniowieczu, różnica pomiędzy bogatymi a ubogimi była wyraźniejsza niż w zachodnich i demokratycznych społeczeństwach współczesnych, dlatego także, że w świecie o niewielkich zasobach i handlu opartym na wymianie naturalnej, spustoszonym przez dżumę i głód, wszelka siła znajdowała swój wyjątkowy przejaw w uzbrojeniu, wojsku i przepychu strojów. Aby zamanifestować swoją potęgę, panowie zdobili się złotem i klejnotami, przywdziewali **szaty** zabarwione najkosztowniejszymi

Bracia Limbourg,
Maj z Très riches heures du duc de Berry,
1410-1411,
Chantilly,
Musée Condé

kolorami, takimi jak **purpura**. Kolory sztuczne, wytwarzane z minerałów lub roślin i poddane skomplikowanej obróbce, symbolizowały zatem bogactwo, podczas gdy ubodzy ubierali się jedynie w szaty o barwach skromnych i bladych. Chłop nosił zgrzebne i naturalne, zniszczone przez używanie i nie tknięte ręką farbiarza tkaniny, o barwie szarej lub brązowej, prawie zawsze nieco przybrudzonej. Zielony albo czerwony kaftan czy ozdoba ze złota lub **drogich kamieni** (często kamieni półszlachetnych, takich jak agat lub onyks) była rzeczą rzadką i budzącą podziw. Bogactwo **barw** i blask **klejnotów** są znakiem potęgi, a zatem przedmiotem pożądania i podziwu. I chociaż także owe zamki średniowieczne, które dzisiaj – dzięki ich romantycznym i disneyowskim przedstawieniom – przyzwyczailiśmy się postrzegać jako bajkowe i najeżone wieżami, są w rzeczywistości surowymi twierdzami – czasem wręcz z drewna – wewnątrz pasa murów obronnych, to poeci i podróżnicy śnili o zamkach jaśniejących marmurami i klejnotami: wymyślali je w trakcie swych podróży, tak jak święty Brendan lub jak Mandeville, i czasem widzieli je może naprawdę, nie opowiadali jednak, jakie były, lecz jakie by musiały być, ażeby wydać się przepiękne, tak jak Marco Polo. Aby zrozumieć, jak kosztowne były farby, wystarczy pomyśleć o pracy, jaką musieli wykonać sami miniaturzyści, aby wytworzyć kolory żywe i błyszczące, o czym świadczą takie teksty jak *Schedula diversarum artium* Teofila lub *De arte illuminandi* anonima z XIV wieku.

Szaty
Wilhelm z Lorris i Jan z Meun (XIII wiek)
Powieść o Róży, I, ww. 1053-1089
Majętność cała jest w purpurę
odziana; wierzyć mi musicie,
że prawdą jest, co opisuję.
Piękniejszej ni bogatszej szaty
nigdzie na świecie nie ujrzycie.
Purpura złotem przetykana,
na niej misternie haftowane
książąt i królów sławne czyny.
Przy szyi suknię pięknie zdobi
lamówka złota, gdzie się iskrzą
drogie kamienie i emalia.
Równie jest świetny w swym bogactwie
pas, który talię obejmuje,
cały błyszczący od klejnotów.
[Pas przebogaty suknię zdobi,
żadna z pań nie ma piękniejszego.
Klamra z jednego jest kamienia
wielkiej piękności, rzadkich zalet.]
Nikt bowiem, kto ten kamień nosi,
żadnej truciźnie nie ulegnie
i jadu lękać się nie musi.
Kamień ów dobrze mieć przy sobie.
[Dla bogatego wart jest tyle,
co wszystkie kosztowności Rzymu.]
Kamieniem, co od bólu zębów
chroni, zapinkę ozdobiono.
Kamień ten wielką moc posiada:
obroni przed utratą wzroku
tego, kto dnia każdego rano
przez chwilkę choćby nań popatrzy.
Ćwieki na pasie szczerozłote
[były zrobione z blaszek złotych],
każdy z nich wagę ma i miarę
monety, która zwie się bizant.
Miedziane sploty Majętności
ujęte były w obręcz złotą,
piękniejszej od niej nie widziano.

Purpura
Chrétien de Troyes (XII wiek)
Erek i Enida
Ten, kto otrzymał rozkaz, nosił płaszcz
i tunikę, która podbita była aż po rękawy
białym gronostajem; na szyi miał i na
nadgarstkach, by nie trzymać niczego
w ukryciu, ponad sto wyrobów z bitego
złota, z kamieniami o wielkiej mocy,
zielonymi i fioletowymi, brunatnymi
i turkusowymi, oprawnymi całkowicie
w złoto. W klamrze także była uncja złota;
z jednej strony znajdował się hiacynt,
a z drugiej rubin, co ogniściej świecił
niż karbunkuł. Podbicie było z białego
gronostaja, najdelikatniejszego
i najpiękniejszego, jaki można było oglądać.
Purpura była zręcznie haftowana w krzyżyki
o różnych kolorach, fioletowe i szkarłatne,
turkusowe, białe i zielone, fioletowe i żółte.



Bracia Limbourg,
Wrzesień z Très riches heures du duc de Berry,
1410-1411,
Chantilly,
Musée Condé

Z drugiej strony jednakże ludzie biedni, którym przypadło życie w środowisku surowym i ubogim, a przecież bardziej zintegrowanym niż to, w którym żyjemy sami, mogli cieszyć się jedynie widowiskiem natury, nieba, światła słońca i księżyca, kwiatów. A zatem naturalnie ich instynktowne pojęcie piękna łączyło się z rozmaitością kolorów, jakie oferowała natura. Jednym z pierwszych dokumentów średniowiecznej wrażliwości kolorystycznej było dzieło napisane w VII wieku, które wywarło znamienny wpływ na kulturę późniejszą – *Etymologie* Izydora z Sewilli.

Drogie kamienie
Autor nieznany (XIV wiek)
Lapidarium d'Estów
Powiadamy także, że kamienie zdobią naczynia i narzędzia, że umieszcza się je na szatach i że pomagają one tym, którzy je noszą, jak wypada, w rozlicznych niebezpieczeństwach, i że zsyłają liczne łaski. Przeto szukają ich bogaci i szlachetni i noszą je w owym celu, chociażby i nie służyły temu wszystkiemu, w co wierzą. A to zdarza im się, albowiem kupują je umyślnie i tak noszą. I jakkolwiek nie mogłyby kamienie służyć do wszystkiego, mają jednak niejaką skuteczność, właśnie dlatego, że są czczone, ofiarowywane i cenione. Nieraz jednak nie mogą zdziałać tego, w co się wierzy w słowach i czynach, a osoby, które mają z nimi do czynienia, widząc powód owej porażki, nie ośmielają się tego przyznać dla wielkiej nikczemności swego serca.
A wszystko to czynią kamienie i słowa, które się wypowiada, dla ludzi je posiadających.

Barwy
Giovanni Boccaccio (1313-1375)
Filocolo, IV, 74
Owo światło rozlało się ponad nim, w którym to się przeglądając, ujrzał jakąś piękną i wdzięczną z wejrzenia kobietę, w to samo światło odzianą, która w dłoniach niosła złotą ampułę, pełną najdrogocenniejszej wody: tą wodą zdawała się obmywać całe ciało jego i osobę, a potem prędko gdzieś znikła. Gdy dokonało się to wszystko, zdało mu się, że wyostrzył mu się wzrok, że lepiej zna niźli wcześniej rzeczy światowe i Boże i że kocha każdą jak powinien. I tak oto dziwując się temu, znalazł się pośród trzech kobiet, nie znanych mu nigdy wcześniej, a z którymi, jak mu się zdawało, była także jego Biancifiore, i nabrał cudownej świadomości. Jedną z tych trzech ujrzał w twarzy i szatach jej tak szkarłatną, jak gdyby cała płonęła, drugą – zieloną tak głęboko, że przechodziła wszelki szmaragd, trzecia zaś – biała przewyższała bielą swoją śniegi.

Klejnoty
Giacomo da Lentini (XIII wiek)
Ni diament, szmaragd...
Ni diament, szmaragd, ani szafir czysty,
ni żadna inna blasku cenna bryła,
ni topaz, hiacynt, ani ametysty,
ani heliotrop, w którym czarów siła,
ani karbunkuł jako krew przejrzysty,
ani rzecz żadna, która w świecie lśniła,
nie ma piękności tyle dla artysty,
ile ma blasku w sobie moja miła.
Żadna istota nie ma cnót tak wiele;
podobna gwieździe, której blask się mruży
i która wkoło radość jeno ściele,
i od porannej jest piękniejsza róży.
Chrystus jej żywot dał i dał wesele,
skąd cześć jej cała i woń, którą durzy.

Pałac Wielkiego Chana
Marco Polo (XIII wiek)
Opisanie świata, LXXXIV
Pośrodku zaś owych murów stoi pałac Wielkiego Chana zbudowany, jak wam opiszę. Większego pałacu nigdy nie widziano. Pałac nie posiada piętra, lecz poziom jego jest o dziesięć piędzi wyższy, a wokoło platformy biegnie mur marmurowy na dwa kroki szeroki, a pośrodku zbudowany jest pałac w ten sposób, że mur tworzy jakby przedsionek, którym można dokoła obejść i skąd można snadnie zbadać otoczenie. Od strony zewnętrznej muru jest jakby balustrada przepiękna na kolumnach, gdzie mogą się oprzeć ludzie. Z czterech stron pałacu wielkie schody marmurowe wiodą na ów mur z marmuru otaczający pałac i przez te schody można wejść do pałacu. Dach jest bardzo wysoki. Ściany sal i komnat są całe pokryte złotem i srebrem. Są tam malowidła smoków, zwierząt, ptaków, rycerzy, scen między paniami i rycerzami, są tam malowane wszelkiego rodzaju zwierzęta oraz obrazy bitew. Dach zaś jest tak zrobiony, że widzieć w nim można tylko złoto i malowanie. Wielka sala jest tak duża i szeroka, że może tam ucztować ponad sześć tysięcy osób. Jest tam tyle komnat, że dziw bierze. Pałac ten jest tak piękny i wielki, że nikt na świecie nie mógłby mieć ani nie potrafiłby zbudować wspanialszego. Dachy malowane są na czerwono, zielono, niebiesko i żółto oraz wszelkimi barwami; a tak są pięknie lakierowane i lśniące, że błyszczą jak kryształy i widać ich lśnienie daleko wokoło. A musicie wiedzieć, dach ten jest tak mocny i silnie zbudowany, że trwa wiele lat.
Pomiędzy jednym a drugim murem, o których mówiłem, są łąki z pięknymi drzewami owocowymi, pełne wszelkiego rodzaju zwierzyny: są tam białe jelenie, piżmowce, kozły, daniele, łasice, gronostaje i rozmaite inne gatunki zwierząt. Przestrzeń między dwoma murami jest pełna tych pięknych zwierząt, oczywiście z wyjątkiem drogi przeznaczonej dla ludzi.

Miniatury
Anonim (XIV wiek)
De arte illuminandi
Zamierzam opisać, bez polemik, przyjaźnie, w prostej formie pewne rzeczy tyczące się sztuki ilustrowania książek, tak piórem, jak i pędzelkiem. Jakkolwiek wieloma pismami upowszechniana ona była wcześniej, ażeby rozjaśnić jednakże jej procesy raczej szybkie

i racjonalne, ażeby doświadczeni miniatorzy na przyszłe i lepsze przygody utwierdzili się w swoich mniemaniach, niedoświadczeni zaś i pragnący się owej sztuki nauczyć mogli łatwo i jasno ją zrozumieć, a potem i zastosować, wyłożę zwięźle, mówiąc o kolorach i różnych sposobach ich mieszania, owe rzeczy sprawdzone doświadczeniem i uznane za najlepsze. Powiadam wam, według Pliniusza trzy są kolory podstawowe, mianowicie: czarny, biały i czerwony; wszelkie inne są więc wobec nich pośrednie, tak określają to księgi wszystkich fizyków. Lecz z przyrodzenia potrzebnych w miniowaniu kolorów jest osiem, to znaczy: czarny, biały, czerwony, żółty, błękitny, fioletowy, różowy i zielony. Niektóre z nich są naturalne, inne zaś sztuczne. Naturalne są lazuryt i błękit bremeński. Barwy czarnej jest czarna ziemia lub naturalny kamień; czerwień jest z ziemi czerwonej, zwanej czasem pospolicie makrą; barwy zielonej jest ziemia lub zielony błękit, żółć jest z ziemi żółtej bądź ze złoceń, czystego złota lub szafranu.
Sztuczne są wszystkie inne barwy, a mianowicie: kolor czarny, który robi się ze zwęglonej winorośli lub innego drewna, bądź z dymu świec woskowych lub lamp oliwnych, bądź z mątwy zebranej w miseczkę lub do szklanego talerza. Taką czerwień, jaką jest cynober, otrzymuje się z siarki i rtęci lub taką, jaką jest minia, produkuje się z ołowiu; biel osiąga się z ołowiu, czyli bieli ołowianej, lub ze spopielonych kości zwierząt [...] Lepiszcze potrzebne, by przytwierdzić złoto do pergaminu, robi się różnymi sposobami. Lecz wyjaśnię tylko z nich niektóre, najbardziej wypróbowane. Weź zatem tyle, ile zechcesz, owego najdelikatniejszego, zagotowanego i oczyszczonego gipsu, którego używają malarze, by przytwierdzić złoto do płótna, i czwartą część najlepszej armeńskiej glinki: zmieszaj wszystko na porfirze z wodą czystą, najlepiej jak to możliwe; potem pozostaw do wyschnięcia na wyżej wspomnianym kamieniu i weź z tego tyle, ile zechcesz, umieszczając w naczyniu część drugą; zmieszaj z wodą klej z pergaminu lub z gotowanych skrawków zwierząt i dołóż tam tyle miodu, ile sądzisz, że stosownie rzecz osłodzi; trzeba jednakże być ostrożnym, by nie dać go ani za dużo, ani za mało, lecz wedle ilości materii; tak, ażeby jej drobina w ustach miała ledwo wyczuwalny słodki smak. Miej za pewne, iż dla tego małego naczynka, jakim posługują się malarze, dość jej tyle, ile weźmiesz czubkiem pióra, a gdyby jej było za mało, zepsułoby to substancję. Dobrze wymieszaną miksturę włóż do szklanego naczynia i nalej do niej natychmiast, tak delikatnie, by materia na nowo się nie wymieszała, tyle czystej wody, by ją pokryć. Substancja ma być tak gładka, ażeby – kiedy już wyschnie – nie tworzyły się w niej rysy lub pęcherze. A gdy zechcesz się nią posłużyć, po krótkim oczekiwaniu wydobądź z niej wodę, która nazbiera się na wierzchu, już nie mieszając substancji.
I zawsze zanim przytwierdzisz lepiszcze w konkretnym miejscu, gdzie pracować masz, na pergaminie, winieneś ją wypróbować na jakimś podobnym pergaminie, czy dobrze jest wymieszana. Potem, gdy będzie wysuszona, nałóż trochę złota i obserwuj, czy dobrze rzecz się wygładza. Gdyby miała nadmiar miodu lub mieszanki, zadbaj, by temu zaradzić, dolewając do niej, do naczynia, trochę zwykłej słodkiej wody, nie mieszając; stanie się lepszą miksturą, gdy potrzyma się ją czas jakiś; a potem znów wybierze wodę, nadal niczego nie wzburzając.
A gdy trzeba by mikstury ciut mocniejszej, daj więcej kleju, czyli wody słodzonej cukrem albo miodem, wedle potrzeb, tak jak ci się widzi. A ponieważ bardziej tu się przyda praktyka niźli teoria, nie dbam o to, aby rzecz wyjaśniać równie dokładnie, jak ją znam: „Temu, kto rozumie, mało słów".

Piękno natury
Dante Alighieri (1265-1321)
Czyściec, VII, w. 70-78
Pomiędzy płaskim dnem a stromą ścianą
zeszliśmy ścieżką, krętą i motylą,
w dolinę, w góry sercu wycinaną.
Złoto i srebro, biel wraz z koszenilą,
indyjskie drewno i blask nieba miły,
i rozłupane szmaragdy przed chwilą,
wszystko to przecie wnet by zwyciężyły
kwiaty, którymi dolina kipiała,
jak ten zwycięża, co ma więcej siły.

Śnieżnobiała sarna
Francesco Petrarca (1335-1374)
Canzoniere, CXC
Sen miałem. Łania biegła przez bezdroże –
Biała – u czoła mając gwiazd zarzewie –
A to się działo tuż przy lauru krzewie,
O słońca wschodzie, w krasnej wiosny porze.
Było tak pięknem to stworzonko Boże,
Iż porzuciwszy wszystko, w żądz wylewie
Pobiegłem za nią, jak ten, który nie wie,
Że skarb znalazłszy, śmierć też znaleźć może...
Lecz cóż? – w diamentach swego naszyjnika
Wyryte miała: „Niech mnie nikt nie tyka –
Pan mię chce wolną mieć!" Wtem, gdy już sięga
Blask południowy szczytu widnokręga,
Strudzony patrzeć w nią, choć nie dość syty
Jam w zdrój się stopił, ona zaś w błękity!

4. Ornament

Według Izydora z Sewilli pewne rzeczy w **ciele człowieka** przeznaczone są do użytku, inne dla *decus*, czyli ozdoby, piękna i przyjemności. Dla autorów późniejszych, takich jak na przykład Tomasz z Akwinu, rzecz jest piękna także o tyle, o ile dostosowana jest do swojej funkcji, w tym znaczeniu, że ciało okaleczone czy zbyt małe lub przedmiot nie nadający się do pełnienia funkcji, dla której został pomyślany (na przykład młot z kryształu), można uznać za brzydki, nawet jeśli byłby wykonany ze szlachetnego materiału. Przyjmijmy jednak od Izydora tradycyjne rozróżnienie pomiędzy pięknym i użytecznym: podobnie jak ornament fasad upiększa budowlę, a figura retoryczna przydaje piękna przemówieniu, tak i ciało ludzkie jawi się jako piękne dzięki swoim ornamentom naturalnym (takim jak pępek, dziąsła i brwi) oraz sztucznym (takim jak szaty i klejnoty).

na str. 110
Oprawa ewangeliarza, przednia strona, Kodeks Marc. Lat. I, 101, IX wiek, Wenecja, Biblioteca Nazionale Marciana

Arka z San Calmin, XI-XII wiek, Mozac w okolicy Riom, kościół Świętego Piotra

Ciało człowieka
Izydor z Sewilli (560-636)
Etymologia, XI, 25
Niektóre rzeczy w naszym ciele są, tak jak wnętrzności, stworzone w celach użytkowych, inne tak dla użytku, jak i piękna: na przykład oblicze, a także stopy i ręce, członki, które są wielkiej użyteczności a przyzwoitego wyglądu. Niektóre stworzone są jedynie dla ozdoby, jak męskie sutki i pępek obu płci. Inne stworzone są dla odróżnienia, jak na przykład u mężczyzn genitalia, rosnąca broda, szeroka pierś, a u kobiet delikatne dziąsła, mała pierś, szerokie lędźwie i biodra, ażeby mogły nosić płód.

na str. 112
Gentile da Fabriano,
Pokłon Trzech Króli,
1423,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

Miniaturzysta z dworu andegaweńskiego,
Muzyka i jej wykonawcy
w M. Severus Boetius,
De arithmetica, de musica,
XIV wiek,
Neapol,
Biblioteca Nazionale

Ogólnie pośród ornamentów podstawowymi są te, których podstawą są cewiatło i kolor: marmury piękne są dzięki swojej bieli, metale – z powodu odbijanego przez nie światła.
Samo powietrze jest piękne, albowiem owo *aes*, *aeris* (jak stwierdza Izydor za pomocą swojej nader dyskusyjnej techniki etymologicznej) nazywane jest tak od *aurum*, czyli złota. Podobnie jak złoto powietrze zaczyna jaśnieć, zaledwie uderzy je światło. Drogie kamienie piękne są z powodu swojej barwy, a barwa nie jest niczym innym, jak światłem słońca uwięzionym w oczyszczonej materii. Oczy są piękne, jeśli są świetliste, a najpiękniejsze są oczy zielononiebieskie. Jedną z pierwszych właściwości pięknego ciała jest różowa skóra i rzeczywiście, argumentuje etymolog Izydor, *venustas*, „piękno fizyczne", pochodzi od *venis*, czyli od krwi, podczas gdy *formosus*, „piękny", pochodzi od *formidus*, czyli ciepły; od krwi (*sanguis*) pochodzi także zdrowy, *sanus*, jak mówi się o kimś, kto pozbawiony jest bladości.
Czuje się na tych stronicach, jak ważny był zdrowy wygląd ciała w epoce, w której umierało się młodo i cierpiało z powodu głodu. Izydor twierdzi, że nazywamy czyjś wygląd delikatnym, *delicatus*, od *deliciae* – dobrych posiłków, i zmierza wręcz do klasyfikacji charakteru pewnych ludów, biorąc pod uwagę sposób, w jaki żyją i w jaki się odżywiają, i to także przy użyciu ryzykownych etymologii. I oto Galowie zwani są tak od *gala*, po grecku „mleko", z powodu bieli swego ciała, i są okrutni z powodu klimatu, w którym żyją.

5. Barwy w poezji i mistyce

Hildegarda z Bingen, *Stworzenie świata i człowieka kosmicznego* w *Revelationes*, ok. 1230, Lucca, Biblioteca Governativa

U poetów owo poczucie żywego koloru jest zawsze obecne: trawa jest zielona, krew czerwona, mleko białe. Istnieje stopień najwyższy dla każdej barwy (tak jak *praerubicunda* dla róży) i ten sam kolor posiada wiele stopni, żadna barwa nie zamiera jednak w cieniu. Przypomnijmy Dantejski „głęboki odcień **szafirów wschodu**" lub „śnieżnobiałą twarz barwioną szkarłatem" Guinizellego, miecz Durandal z *Pieśni o Rolandzie*, który lśni *clère et blanche* i rozpłomienia się w słońcu. W Dantejskim *Raju* jawią się **świetliste wizje**, takie jak ów „wielki pożar po małej iskrze" z pieśni pierwszej lub ta zaczynająca się od słów: „Lecz oto z bliskiej zajaśnieje dali blaskiem miarowym światłość jakaś blada, niby widnokrąg, co się świtem pali". Na mistycznych stronicach świętej Hildegardy z Bingen jawią się wizje **olśniewającego światła**.

Szafiry wschodu
Dante (1265-1321)
Czyściec I, w. 13-24
Szafirów wschodu odcień miał głęboki
fluid powietrzny, czysty, jasny, ścisły,
i nie zmącony nawet przez obłoki,
i cieszył oko, ledwo poza skisły
jej dech zdołałem z trupiej wyjść siedziby,
co zasmuciła serce mi i zmysły.
Planeta, która kochać każe niby,
budziła jakby śmiech tam, gdzie się budzi
słońce, i blaskiem przysłaniała Ryby.
A patrząc w prawo, widzę (człek się łudzi?),
że na biegunie świecą gwiazdy cztery,
których nie widział nikt prócz pierwszych ludzi.

Świetliste wizje
Dante (1265-1321)
Raj, XIV, w. 67-75
Lecz oto z bliskiej zajaśnieje dali
blaskiem miarowym światłość jakaś blada,
niby widnokrąg, co się świtem pali.
I jak pod wieczór, kiedy mrok zapada,
nowe na niebie jawią się zjawiska,
czy są prawdziwe, wzrok niepewny bada,
wydało mi się, że nade mną błyska
rój duchów, takie biorących zakręty
zza pierwszych kręgów, aż iskrami pryska.
Ach, jakże iskrzy, świeci tam Duch Święty!
Jak prędko jasność jego gorejąca
wzrok nasz olśniewa w sposób niepojęty!

Olśniewające światło
Hildegarda z Bingen (1098-1179)
Liber Scivias, II, wizja 2
Ujrzałam jakieś olśniewające światło,
a w nim kształt człowieczy barwy szafiru,
który rozpłomieniał wszystko błyszczącym
i łagodnym ogniem, a owo światło
jaśniejące rozlewało się po całym tym
błyszczącym ogniu, a ów ogień błyszczący
po owym świetle jaśniejącym, a to światło
olśniewające i ów ogień błyszczący po
całym kształcie człowieczym, tworząc jedno
światło o jednej mocy i potędze.
I usłyszałam owo światło żywe, które tak do
mnie powiedziało: „Oto jest sens Bożych
tajemnic, by dojrzano roztropnie i pojęto,
jaka jest pełnia bez narodzin i której nic nie
brakuje, która potężną swoją mocą
wytyczyła wszystkie drogi silnych. Jeżeli Pan
rzeczywiście pozbawiony byłby swojej mocy,
czyżbyśmy Go potrzebowali? Nie,
oczywiście, albowiem w tym dziele
doskonałym widać, jakim jest artystą. Przeto
dojrzyj to olśniewające światło, które jest
pełnią bez narodzin i któremu nic nie może
zabraknąć; oznacza ono Ojca i w nim to, za
pośrednictwem owego kształtu
człowieczego o barwie szafiru bez jednej
plamki niedoskonałości, zawiści lub
nieczystości, Syn świadczy, że spłodzony
został wedle przedwiecznej boskości Ojca,
lecz wcielony został później w czasie wedle

Drzewo Jessego, witraż po prawej stronie portalu królewskiego, XII wiek, Chartres, katedra Notre Dame

W opisie piękności pierwszego anioła Hildegarda mówi o Lucyferze (przed jego upadkiem), przystrojonym jak niebo gwiaździste jaśniejącymi kamieniami, tak że chmara niezliczonych iskier, świecąc blaskiem wszystkich ozdób, rozjaśnia swoim światłem świat (*Liber divinorum operum*).
Z drugiej strony to właśnie średniowiecze wypracowało technikę figuratywną, która w najwyższym stopniu wykorzystuje żywość prostej barwy połączonej z jaskrawością przenikającego ją światła: witraż katedry gotyckiej. Kościół gotycki przecięty jest ostrzami światła, które przenika go z okien, przefiltrowane jednak przez kolorowe kawałki szkła, złączone spoiwem z ołowiu.
Wykorzystywano je już w kościołach romańskich, jednak w gotyku ściany są znacznie wyższe, łącząc się w kluczu sklepienia ostrołukowego. Rozszerza się przestrzeń dla okien i rozet, a w ten sposób przewiercone mury opierają się raczej na przeciwwadze przypór i ostrych łuków.
Katedra zbudowana jest dla światła, które wpada przez otwory konstrukcji. Arcybiskup Suger, który wzniósł na chwałę wiary i królów Francji kościół opactwa w Saint-Denis (początkowo w stylu romańskim), daje świadectwo, jak ów widok zachwycić mógł człowieka średniowiecza. Suger opisuje swój kościół w sposób zdradzający wielkie wzruszenie, upojony czy to pięknem jego skarbów, czy grą światła, które przenika witraże.

człowieczeństwa. To, co rozpłomienia wszystko błyszczącym i łagodnym ogniem, ogniem wolnym od kontaktu z wszelką mroczną i jałową śmiertelnością, pokazuje Ducha Świętego, z którego poczęty został wedle ciała Jednorodzony Syn Boży, zrodzony docześnie z Dziewicy, który napełnia świat światłem prawdziwej miłości. Jeśli jednak owo jaśniejące światło rozlewa się po całym tym błyszczącym ogniu, a ów ogień błyszczący po owym świetle jaśniejącym, a to światło olśniewające i ów ogień błyszczący po całym kształcie człowieczym, tworząc jedno światło o jednej mocy i potędze, to dlatego, że Ojciec, który jest zasadą najwyższą, nie jest bez Syna i Świętego Ducha, a Duch Święty rozpala serca wiernych, nie bez Ojca jednakże i Syna jest pełnia mocy, i nie bez Ojca i Ducha, i nierozłączni są w majestacie boskości [...]
Jak płomień jednego ognia ma trzy moce, tak jeden Bóg jest w trzech osobach. A jak? Płomień stanowi jaśniejąca jasność, przyrodzony wigor i ognisty żar, lecz ową jaśniejącą jasność posiada, póki jaśnieje, przyrodzony wigor, póki istnieje, a ognisty żar, dopóki płonie. Przeto uważaj tę jaśniejącą jasność za Ojca, który rozlewa na wiernych z ojcowską miłością swoją jasność, i zrozum poprzez ów przyrodzony wigor płomienia jaśniejącego Syna, w którym ów płomień przejawia swą moc, Syna, który wziął ciało z Dziewicy, w której Boskość objawiła swoje cuda; i uznaj w żarze ognistym Świętego Ducha, który spala często umysły wiernych. Tam jednak, gdzie nie ma ani jaśniejącej jasności, ani przyrodzonego wigoru, ani ognistego żaru, nie widać także płomienia; tak jak tam, gdzie nie czci się ani Ojca, ani Syna, ani Ducha Świętego, nie ma godnego szacunku. Tak jak w płomieniu dostrzega się owe trzy siły, tak w jedności Boskości trzeba rozumieć trzy osoby. Jak na trzy moce wskazuje Słowo lub Verbum, tak rozpatrywać można Trójcę w jedności Boskości.

6. Barwy w życiu codziennym

Owo upodobanie do koloru przejawia się nie tylko w sztuce, lecz także w życiu i obyczaju codziennym, w strojach, ozdobach i broni. W swej fascynującej analizie późnośredniowiecznej wrażliwości kolorystycznej, *Jesieni średniowiecza*, Huizinga wspomina entuzjazm kronikarza Froissarta na widok „okrętów stojących na wodzie, z łopocącymi flagami i proporcami, na których jaśnieją w słońcu różnobarwne herby". Albo dla „migotania promieni słonecznych, odbijających się na hełmach, pancerzach, ostrzach dzid, chorągwiach i sztandarach nadciągającego oddziału jazdy". Predylekcje chromatyczne wspomniane są też w *Blason des couleurs*, gdzie chwalone są zestawienia błękitu i bladej żółci, bieli i pomarańczy, pomarańczy i różu, bieli i barwy różowej, czerni i bieli. Opis La Marche'a przedstawia młodą dziewczynę, całą w fioletowym jedwabiu, siedzącą na białym wierzchowcu o czapraku z błękitnego jedwabiu, który prowadzą trzej mężczyźni ubrani w jedwab szkarłatny i płaszcze z jedwabiu zielonego.

Bracia Limbourg
Styczeń
z *Très riches heures du duc de Berry*,
Chantilly,
Musée Condé

na str. 119
Bracia Limbourg
Kwiecień
z *Très riches heures du duc de Berry*,
Chantilly,
Musée Condé

7. Symbolika barwy

W średniowieczu wierzono niezachwianie, iż rzecz każda w całym wszechświecie ma znaczenie nadprzyrodzone i że świat jest jak księga spisana ręką Boga. Każde zwierzę ma znaczenie moralne lub mistyczne, tak jak każdy kamień i roślina (opowiadają to bestiariusze, zielniki i lapidaria). Epoka ta skłonna była przypisywać pozytywne lub negatywne znaczenia także kolorom, niezależnie od tego, że uczeni wydawali sprzeczne nieraz opinie na temat semantyki danej barwy. A działo się tak z dwóch powodów: przede wszystkim dla średniowiecznego symbolizmu jedna rzecz może mieć nawet dwa przeciwstawne znaczenia, zależnie od otaczającego ją kontekstu (lew może niekiedy symbolizować Chrystusa, a niekiedy Demona); po drugie: średniowiecze trwało prawie dziesięć wieków, a w tak długim czasie zachodziły oczywiście pewne zmiany w gustach i przekonaniach na temat znaczeń kolorów. W pierwszych jego wiekach błękit uważany był wraz z zielonym za kolor o niewielkiej wartości, prawdopodobnie dlatego, że początkowo nie

Miniaturzysta lombardzki, miniatura z *Historia planetarium*, XIV wiek, Rzym, Biblioteca Casanatense

na str. 120
Rycerze na koniach o głowach lwów ziejących ogniem, Beatus z Liebanu, *Miniature del Beato Fernando I y Sancha*, Kodeks B.N., Madryt, VIII wiek

Nicolas Bataille, *Nierządnica z Babilonu* (Apokalipsa, 17), tapiseria z cyklu *Apokalipsa*, XIV wiek, Angers, zamek króla René Andegaweńskiego

na str. 122
Człowiek dziki, niedźwiedź lub jeleń z Romansu o Aleksandrze, XIV wiek, Oksford,

potrafiono uzyskać błękitów jaskrawych i świetlistych, niebieskie szaty lub obrazy wydawały się więc blade i wyblakłe. Począwszy od XII wieku błękit stał się jednak barwą cenną: na witrażach i rozetach katedr widać walory mistyczne i splendor estetyczny błękitu, przyćmiewającego wszystkie inne barwy i filtrującego światło w „niebiański" sposób. W pewnych okresach i miejscach czerń jest kolorem królewskim, w innych jest barwą tajemniczych rycerzy, którzy ukrywają swoją tożsamość. Zauważono, że w romansach z cyklu o królu Arturze rycerze o rudych włosach są nikczemni, zdradzieccy i okrutni, podczas gdy kilka wieków wcześniej Izydor z Sewilli uważał, iż najpiękniejsze są włosy rude i blond. Tak samo czerwone czapraki znamionują odwagę i szlachetność, choć czerwień jest również barwą katów i prostytutek. Żółty, uważany za kolor tchórzostwa, związany jest z osobami z marginesu, wyrzutkami, szaleńcami, muzułmanami i żydami; a jednak czczony jest także jako barwa złota, tego najbardziej słonecznego i kosztownego z metali.

8. Teologowie i filozofowie

Konieczne są odwołania do ówczesnego gustu, aby pojąć całą wagę odniesień teoretyków do **koloru jako przyczyny piękna**. Jeśli nie uświadomimy sobie owego powszechnego wtedy upodobania, mogą się wydawać powierzchowne uwagi Tomasza z Akwinu (*Suma teologiczna*, I, 39, 8), według którego pięknymi nazywamy rzeczy o czystych kolorach. A przecież w takich właśnie przypadkach teoretycy ulegają wpływom powszechnej wrażliwości. W tym znaczeniu Hugon od Świętego Wiktora (*De tribus diebus*) wychwala **kolor zielony** jako najpiękniejszy ze wszystkich, symbol wiosny, obraz przyszłego odrodzenia (w którym odniesienie mistyczne nie umniejsza estetycznej przyjemności zmysłowej), i tę samą wyraźną preferencję przejawiał Wilhelm z Owernii, wykazując za pomocą argumentów natury psychologicznej, jakoby zieleń znajdowała się w połowie drogi pomiędzy rozszerzającą oko bielą a czernią, która je zwęża. Jesteśmy w stuleciu, w którym Roger Bacon ogłosił optykę nową wiedzą, która rozwiąże wszystkie problemy. Naukowa spekulacja na temat światła dotarła do średniowiecza za pośrednictwem dzieła *De aspectibus* lub *Perspectiva*, napisanego przez arabskiego uczonego Alhazena na przełomie X i XI wieku, i kontynuowanego w XII wieku przez Witelona w dziele *De perspectiva*. W *Powieści o Róży*, alegorycznej summie bardziej postępowej scholastyki, Jan z Meun przemawia długo ustami Natury na temat dziwów tęczy i cudów krzywych **zwierciadeł**, w których karły i olbrzymy oglądają swoje postacie w odwrotnych niż zwykle proporcjach, wykrzywione lub przewrócone do góry nogami.

na str. 124
Guariento di Arpo,
Zastęp zbrojnych aniołów,
ok. 1360,
Padwa,
Museo Civico

Kolor jako przyczyna piękna
Hugon od Świętego Wiktora (XII wiek)
Eruditio didascalica, XII
O barwie rzeczy nie trzeba długo rozprawiać, już sam wzrok pokazuje nam bowiem, jaka piękność przydana zostaje naturze, kiedy ozdobiona jest ona różnymi kolorami. Cóż piękniejszego jest od światła, które – choć nie ma barwy samo w sobie – sprawia jednak, oświecając wszystkie rzeczy, że jawią się ich kolory?
Cóż przyjemniejszego jest dla wzroku niż widok nieba, kiedy jest ono pogodne i świeci jak szafir, a przyjemnym natężeniem swego blasku przyciąga spojrzenie i rozwesela wzrok? Słońce jaśnieje jak złoto, księżyc jest blady jak bursztyn, niektóre gwiazdy świecą jak płomienie, inne migoczą światłem różowym, jeszcze inne rozświetlają się raz po raz to błyskiem różowym, to zielonym i białym.

Kolor zielony
Hugon od Świętego Wiktora (XII wiek)
Eruditio didascalica, XII
Kolor zielony, który każdy inny kolor przewyższa pięknością, jakże zachwyca umysły tych, którzy nań patrzą. Kiedy wczesną wiosną do nowego życia otwierają się roślinne pąki i podnoszą ku górze ostrza liści, jakby odpychając w dół śmierć, na obraz przyszłego zmartwychwstania powstają wszystkie ku światłu. Cóż powiemy więcej o dziełach Bożych, skoro podziwiamy tak bardzo nawet ich fałszywe imitacje, owoce umysłu ludzkiego, które tylko łudzą nasze oczy?

Czy chodzi o metafory metafizyczne, czy o naiwne przejawy upodobania do koloru, średniowiecze uświadamiało sobie, że jakościowa koncepcja piękna nie zgadza się z jego definicją proporcjonalną. Dopóki ceniono przyjemne kolory bez żadnych pretensji krytycznych i czyni użytek z metafor jedynie w kontekście dyskursu mistycznego lub nieokreślonej kosmologii, kontrasty te mogły być nawet nie zauważane. Wszelako scholastyka XIII wieku stawiła czoło temu problemowi. Weźmy pod uwagę **kosmologię światła** zaproponowaną przez Roberta Grosseteste'a. W *Komentarzu* do *Hexaemeronu* próbuje on rozwiązać sprzeczność pomiędzy zasadą jakościową a ilościową i definiuje światło jako największą z proporcji, **zgodność z samym sobą**. Tożsamość staje się więc proporcją w całym tego słowa znaczeniu i usprawiedliwia niepodzielne piękno Stwórcy jako źródło światła, albowiem Bóg, który jest w najwyższym stopniu prosty, jest najwyższą zgodnością i stosownością w stosunku do samego siebie. Neoplatońskie założenia myśli Grosseteste'a doprowadziły go do stworzenia obrazu wszechświata kształtowanego jednym przepływem świetlistej energii, będącej źródłem piękna zarazem i bytu. Od tego jedynego światła pochodzą – poprzez refrakcje i postępujące kondensacje – sfery gwiezdne i naturalne strefy żywiołów i – w konsekwencji – nieskończone odcienie koloru i różnice wielkości rzeczy. Proporcja świata nie jest zatem niczym innym jak tylko matematycznym porządkiem, w którym w swoim stwórczym rozprzestrzenianiu się światło materializuje się w różnym stopniu, w zależności od oporu, jaki stawia mu materia (patrz rozdział III). W swej całości wizja stworzenia wydaje się wizją piękna, czy to za sprawą proporcji, które analiza odkrywa w świecie, czy to na skutek działania światła, które przyjemnie jest oglądać, *maxime pulchrificativa*.

Zwierciadła
Wilhelm z Lorris i Jan z Meun (XIII wiek)
Powieść o Róży, w. 18153-18180
Zwierciadła mają również inne –
rzecze Natura – wielkie moce,
przedmioty bowiem wielkie, grube
i bliskie – zdają się dalekie:
niech będzie to największa góra
we Francji czy też na Sardynii –
w zwierciadle owym się objawi
jako tak drobna i tak mała,
że trudno będzie nam ją spostrzec,
nawet wpatrując się w nią długo.
Inne zwierciadła najprawdziwiej
oddadzą wielkość tych przedmiotów,
których odbicia się ogląda,
jeżeli patrzy się uważnie.
Są jeszcze inne, które spalą
rzeczy przed nimi umieszczone,
gdy te zwierciadła się ustawi
tak, aby zebrać, skupić razem
promienie, jakie rzuca na ich
powierzchnię słońce płomieniste.
Inne – obrazy dają różne,
w różnych postaciach ukazane:
proste, podłużne, odwrócone
dzięki przeróżnym ustawieniom;
ci, co mistrzami są zwierciadeł,
mogą odbicia rzeczy mnożyć;
jeśli właściwą formę mają,
ukażą głowę z czworgiem oczu.

Kosmologia światła
Robert Grosseteste (XIII wiek)
Komentarz do imion Bożych, VII
Owo dobro samo w sobie jest chwalone przez świętych teologów, a także piękno i piękność [...] Raz piękność jest harmonią i zgodnością całości z nią samą i wszystkich pojedynczych części między sobą i samej całości ze wszystkim. Raz Bóg, w najwyższym stopniu prosty, jest najwyższą harmonią i zgodnością, bez możliwości jakiegokolwiek dysonansu lub sprzeczności, nie tylko w harmonii ze wszystkimi rzeczami, ale także jako źródło samej harmonii bytu dla wszystkich rzeczy. Zaiste zło, które jest niezgodne z dobrocią, jest niczym. Z tego powodu Bóg jest piękny i jest pięknem.

Zgodność z samym sobą
Robert Grosseteste (XIII wiek)
Komentarz do *Hexaemeronu*
Powiada Jan Damasceński: „Jeśli odbierzesz im światło, wszystkie rzeczy pozostaną nieznane w ciemnościach, albowiem nie będą mogły objawić swojej piękności". Światło jest zatem „pięknością i porządkiem wszelkiego widzialnego stworzenia". I jak mówi Bazyli: „Natura stworzona została w taki sposób, że nie może być nic przyjemniejszego dla myśli śmiertelnych,

Beato Angelico,
Koronacja Marii Panny,
1435,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

którzy z niej korzystają. Pierwsze słowo Boga stworzyło naturę światła i rozproszyło ciemności i smutek, i uczyniło natychmiast wszelki rodzaj istot pogodnym i wesołym". Światło jest piękne samo w sobie, albowiem „jego natura jest prosta i zawiera w sobie razem wszystkie rzeczy". A przeto jest w najwyższym stopniu jednolite i proporcjonalne w stosunku do samego siebie, w sposób bardzo harmonijny, na mocy równości; harmonia proporcji jest natomiast pięknem. A przeto, nawet bez harmonijnej proporcji form cielesnych, światło pozostaje piękne i bardzo przyjemne dla wzroku. A zatem piękność ozłocona jest światłem piękna dzięki iskrzącemu swojemu blaskowi, a gwiazdy wydają się z widzenia piękne, chociaż nie widzimy w nich żadnej piękności wypływającej z kompozycji całości lub proporcji postaci, lecz jedynie piękno, które płynie z blasku światła. Zaiste jak mówi Ambroży: „Natura światła jest taka, że wszelki jej wdzięk nie polega na liczbie, mierze albo ciężarze, jak zdarza się w przypadku innych rzeczy, lecz polega na wyglądzie. Ona to sama czyni inne części świata godnymi chwały".

Bonawentura z Bagnoregio podejmuje temat **metafizyki światła**, nawet jeśli nie kontynuuje tradycji neoplatońskiej, lecz arystotelesowską. Światło jest dla niego **substancjalną formą** ciał. W tym znaczeniu jest ono zasadą wszelkiej piękności. Światło jest *maxime delectabilis*, najrozkoszniejszą rzeczą, o jakiej można pomyśleć, albowiem dzięki jego działaniu tworzy się wielka rozmaitość kolorów i wszelkie odcienie świetlistości, ziemi i nieba. Światło w rzeczywistości postrzegać można w trzech aspektach. Jako *lux* jest ono rozpatrywane samo w sobie jako czysta emanacja stwarzającej mocy i początek wszelkiego ruchu; w tym swoim aspekcie przenika ono aż do wnętrzności ziemi, tworząc minerały i zalążki życia, przydając kamieniom i minerałom owej gwiezdnej mocy, będącej dziełem jego tajemnego wpływu. Jako *lumen* posiada ono byt świetlisty i przekazywane jest w przestrzeni za pomocą środków przejrzystych. Jako kolor lub blask zdaje się ono odbijać od każdego matowego ciała, w które uderza. Kolor widzialny powstaje z głębi spotkania dwóch świateł: światło promieniejące poprzez przejrzystą przestrzeń pozwala ujrzeć światło wcielone w matowe ciało. To właśnie na mocy wszystkich mistycznych i neoplatońskich implikacji swojej filozofii Bonawentura podkreślał kosmiczne i ekstatyczne aspekty estetyki światła. Najpiękniejszymi stronicami na temat piękna są właśnie te, na których opisane są wizje uświęcające i chwała niebieska: w ciele osoby, która się odrodzi, światło będzie jaśniało w czterech swoich podstawowych właściwościach: w oświecającej *claritas*, w niezmąconej niczym niezmienności, w prędkości i przenikliwości, za sprawą której przechodzi przez ciała przejrzyste, nie psując ich. Dla Tomasza z Akwinu światło sprowadza się do pewnej czynnej jakości, która wynika z substancjalnej formy słońca i natrafia w ciele przejrzystym na pewną skłonność do przyjęcia jej i przekazania. Ów *affectus lucis in diaphano* nazywa się *lumen*. Dla Bonawentury światło jest zatem podstawową rzeczywistością metafizyczną, podczas gdy dla Tomasza jest rzeczywistością fizyczną. Jedynie mając na względzie te filozoficzne spekulacje, można zrozumieć wartość, jakiej nabiera światło w Dantejskim *Raju*.

Bracia Limbourg, *Chrzest Chrystusa z Très riches heures du duc de Berry*, 1410-1411, Chantilly, Musée Condé

Metafizyka światła
Bonawentura z Bagnoregio (XIII wiek)
Sermones, VI
Jakiż będzie blask, kiedy światło
wiekuistego słońca oświeci dusze
uwielbione... Radość niezwykła
nie może być ukryta, skoro
wybucha w weselu i śpiewie,
w jakich wstąpi do królestwa
niebios.

Forma substancjalna
Bonawentura z Bagnoregio (XIII wiek)
Sententiae, II, 12, 1; II, 13, 2
Światło jest naturą powszechną
znajdującą się we wszystkich
ciałach tak niebieskich, jak
i ziemskich [...]. Światło jest
formą substancjalną ciał.
W zależności od mniejszego
lub większego uczestnictwa
w świetle ciała zajmują
prawdziwsze i godniejsze
miejsce wśród bytów.

Światło dantejskie
Dante Alighieri (1265-1321)
Raj, XXX, w. 97-120
Blask Boga błagam, w którym tam ujrzałem
Jego królestwa tryumf i świątyni,
bym wyrzec wszystko umiał, co ujrzałem!
Jest światło w niebie, co widzialnym czyni
Stwórcę stworzeniu; karmią nim bez końca
swe zapatrzone serca Serafini.
Jest zeń figura krągła i ciągnąca
się tak daleko, że jej obwód cały
by zbyt szerokim pasem był dla słońca;
cała z promienia Boga, światła chwały,
co do tych Pierwszych Wzruszeń niebo bodzie,
które z niej życie, moc swą zawsze brały.
I jako wzgórze się przegląda w wodzie,
co płynie pod nim, zda się, patrzy: czyli
ładnie mu wiosną w jej zielonej modzie,
tak się w jeziorze światła owej chwili
z ponad tysiąca progów przeglądali
spośród nas wszyscy, którzy tam wrócili.
Ach, gdy blask taki, rozmach takiej skali
był na najniższych stopniach, jak go wiele
tam się w ostatnich płatkach Róży pali!

Rozdział V

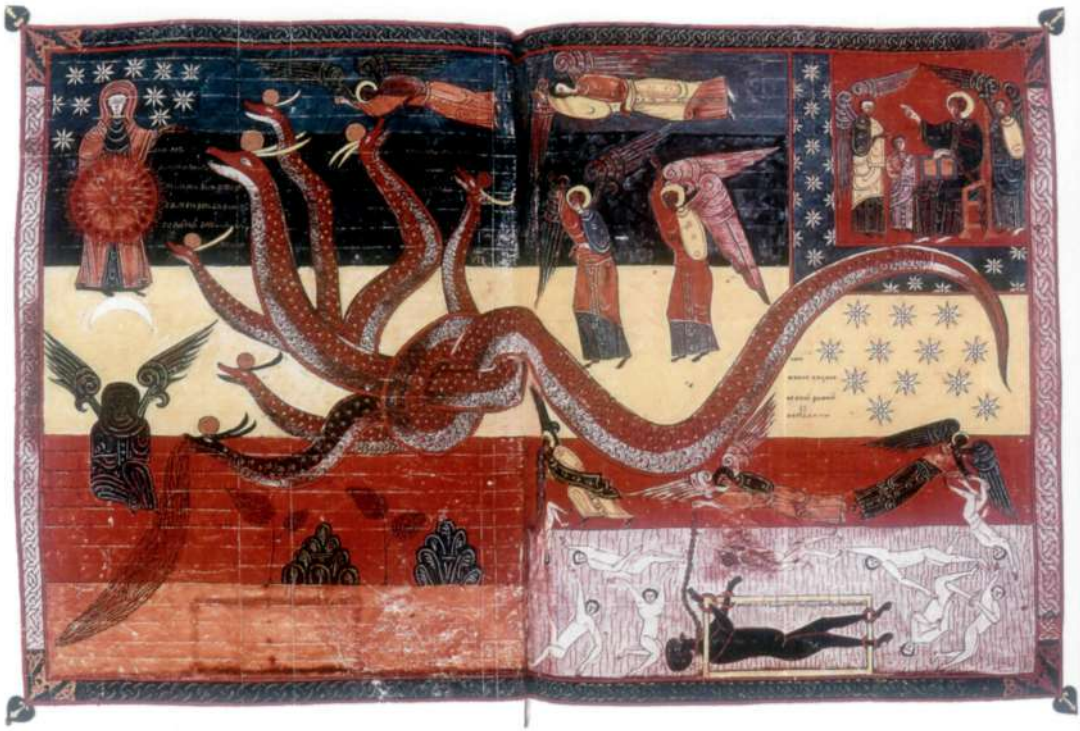
Piękno potworów

1. Piękne przedstawienie brzydoty

Każda kultura prócz własnej koncepcji piękna ma także towarzyszącą jej własną ideę brzydoty, nawet jeśli, w wypadku znalezisk archeologicznych, zazwyczaj trudno określić, czy to, co przedstawiono, rzeczywiście uważane było za brzydkie; dla oczu człowieka Zachodu pewne fetysze, pewne maski innych cywilizacji zdają się przedstawiać istoty straszne i bezkształtne, podczas gdy dla tubylców mogą lub mogły być one przedstawieniami pozytywnych wartości. Mitologia grecka obfitowała w takie postacie, jak satyrowie, cyklopi, chimery i minotaury, i bóstwa takie jak Priap, uważane za potworne i obce tym kanonom piękna, które wyrażały posągi Polikleta czy Praksytelesa, a jednak nie zawsze istoty te traktowano z odrazą.

Antefiks z głową Gorgony z Santa Maria Capua Vetere, IV wiek p.n.e., Neapol, Museo Archeologico Nazionale

na str. 130
Hieronim Bosch, *Tryptyk rozkoszy*, *Piekło*, detal, ok. 1506, Madryt, Museo del Prado



Walka smoka z kobietą, jej synem, Michałem i aniołami, Beatus z Liebanu, *Miniature del Beato Fernando I y Sancha*, Kodeks B.N., Madryt, VIII wiek

Sokrates jako sylen
Platon (V-IV wiek p.n.e.)
Uczta, 215-222
Otóż powiadam, że [Sokrates] jest najpodobniejszy do tych sylenów siedzących w kapliczkach, których snycerze robią z pozytywką albo fletem w ręku; sylen się otwiera, a w środku posążki bogów.
I powiadam, że podobny jest do satyra Marsjasza. Żeś do niego z twarzy podobny, Sokratesie, o to się nawet ty sam sprzeczać nie będziesz. [...] Widzi z was każdy, jak to Sokrates za pięknościami ugania, jak za nimi przepada, jak on nigdy nic nie wie, jak wszystko „pierwszy raz słyszy". On też i wygląda na to, zupełnie jak sylen. No, nie? Ale to wszystko jest tylko na wierzchu, tak jak w tym wydrążonym sylenie; kiedy go otworzyć, to, jak się wam zdaje, towarzysze kielicha, ile tam w środku panowania nad sobą?

Fajdros (250d-251a)
A najbystrzejszym ze zmysłów naszych cielesnych jest wzrok. Rozumu nim widzieć nie można, bo straszne by stąd wynikały szały miłosne, gdyby coś takiego jak rozum dawać mogło oczom swe wierne odbicie albo gdyby je dawał jakiś inny byt kochania godny.
Sama tylko piękność ma ten przymiot. Los nam najjaśniej widzieć pozwolił i najgoręcej kochać. Toteż człowieka, który zbyt dawno odebrał one tajemne święcenia, albo człowieka zepsutego nie bardzo ciągnie do tamtego świata, do piękności samej, kiedy ogląda jakiś ziemski przedmiot nazwę piękności noszący.
On się do piękności nie modli oczyma, ale rozkoszy oddany okrakiem się na nią pcha jak czworonożne zwierzę i brać ją chce; a butą uniesiony, nie boi się i nie wstydzi szukać rozkoszy nawet przeciw naturze. Ale

Platon wielokrotnie podejmuje temat piękna i brzydoty w swoich dziełach, lecz w obliczu wielkości moralnej **Sokratesa** uśmiecha się nad jego wyglądem sylena. Rozliczne teorie estetyczne, od starożytności do średniowiecza, postrzegały brzydotę jako antytezę piękna – dysharmonię gwałcącą reguły proporcji (patrz rozdział III), na której opiera się piękno, tak fizyczne, jak i moralne – albo jako **brak**, który pozbawia jakąś istotę czegoś, co ze swojej natury mieć powinna. W każdym wypadku przyjmowano pewną zasadę, której przestrzegano prawie jednakowo; jeśli nawet istnieją byty lub rzeczy brzydkie, sztuka ma moc przedstawiania ich w sposób piękny, a piękno (lub przynajmniej wierność estetyczna) owego naśladowania czyni brzydotę możliwą do przyjęcia. Nie brak świadectw tej świadomości, od Arystotelesa aż po Kanta. Jeśli zatem zatrzymamy się na owych refleksjach, kwestia stanie się prosta: istnieje brzydota, która odpycha nas w naturze, ale staje się możliwa do przyjęcia, a nawet przyjemna w sztuce, wyrażającej i ukazującej w sposób „piękny" brzydotę w sensie fizycznym i moralnym. Czy jednak piękne **przedstawienie brzydoty** (czy też potworności) nie czyni go w pewnej mierze interesującym?
Już średniowiecze postawiło problem pięknego przedstawienia diabła i ta kwestia objawi się jeszcze z całą mocą w dobie romantyzmu. Nie jest przypadkiem, że u schyłku starożytności, a nade wszystko wraz z nastaniem chrześcijaństwa problematyka brzydoty stała się bardziej skomplikowana. Bardzo dobrze wyraża to Hegel, stwierdzając, że wraz z zapanowaniem chrześcijańskiej wrażliwości i wyrażającej ją sztuki centralnymi tematami stały się (szczególnie gdy dotyczy to postaci Chrystusa i jego prześladowców): ból, cierpienie, śmierć, tortura i deformacje fizyczne, którym poddani są zarówno ofiary, jak i kaci.

ten, który świeżo przeszedł święcenia,
a wiele tam na tamtym świecie widział,
kiedy zobaczy twarz jakąś lub postać do
bogów podobną, która piękność dobrze
naśladuje, to naprzód dreszcz po nim
chodzi, coś z owych lęków tam wtedy.
A potem patrzy na nią, modląc się oczyma
jak przed ołtarzem bóstwa, i gdyby się nie
bał, że go za kompletnego wariata wezmą,
kładłby jak przed posągiem, jak przed
bogiem samym, ofiary u stóp kochanka.

Brak
Wilhelm z Owernii (1180-1249)
Tractatus de bono et malo
Powiemy, że jest brzydki, o kimś, kto miałby troje oczu lub oko jedno, o kimś, kto ma coś, co nie pasuje, a nie ma czegoś, co przystoi.

Piękność diabła
Bonawentura z Bagnoregio (XIII wiek)
Sententiae, I, 31, 2
Piękno wizerunku lub malarstwa odnosi się do swojego modelu w sposób, który sam w sobie nie jest czcigodny, jak bywa, że czci się wizerunek świętego Mikołaja, lecz piękno odnosi się do modelu w taki sposób, że jest ono także jednak w wizerunku, a nie tylko w osobie przedstawianej. I w ten sposób można odkryć dwa rodzaje piękna, chociaż oczywiste jest, że przedmiot obrazu jest tylko jeden.
Ponieważ jasne jest, że obraz zwany jest pięknym, kiedy dobrze jest namalowany, i mówi się także, że jest piękny, kiedy dobrze kogoś przedstawia. I to, że taka jest ta inna przyczyna piękna, wynika z faktu, że jedno może istnieć bez drugiego; dla tego samego powodu, dla którego mówi się, że wizerunek diabła jest piękny, kiedy przedstawia dobrze jego brzydotę, i że z tego względu sam jest brzydki.

Przedstawienie brzydoty
Immanuel Kant
Krytyka władzy sądzenia, I, 2, 48, 1790
Piękno przyrody jest piękną rzeczą; piękno sztuki jest pięknym przedstawieniem pewnej rzeczy.

machomet
ydola
superbia

Aby wydać sąd o pięknie przyrody jako takim, nie muszę mieć uprzednio pojęcia o tym, czym [dany] przedmiot powinien być, tzn. nie muszę znać [jego] materialnej celowości (celu); w jego ocenie podoba mi się bowiem czysta forma sama dla siebie bez znajomości celu. Jeśli jednak przedmiot dany jest jako wytwór sztuki i jako taki ma być uznany za piękny, to ponieważ sztuka zawsze zakłada pewien cel w przyczynie (oraz jej przyczynowość), musi się u podstawy założyć najpierw pojęcie o tym, czym rzecz ta być powinna – a ponieważ dostosowanie różnorodności [zawartej] w rzeczy do jej wewnętrznego przeznaczenia jako celu stanowi doskonałość tej rzeczy, to musi się przy wydawaniu sądu o pięknie sztuki wziąć zarazem pod uwagę doskonałość rzeczy, co wcale nie wchodzi w grę przy wydawaniu sądu o pięknie przyrody (jako takim). Wprawdzie przy wydawaniu sądu, zwłaszcza o żywych przedmiotach przyrody, jak na przykład o człowieku czy koniu, bierze się zazwyczaj – chcąc wydać sąd o ich pięknie – pod uwagę także obiektywną celowość, ale wówczas też sąd nie jest już czysto estetyczny, tzn. samym tylko sądem smaku. Wydawany sąd nie jest wtedy już sądem o przyrodzie, która przedstawia się jako sztuka, lecz o przyrodzie, która rzeczywiście jest sztuką (aczkolwiek nadludzką), a sąd teleologiczny służy estetycznemu za podstawę i warunek, co musi on wziąć pod uwagę. Mówiąc na przykład: „Oto jest piękna kobieta", nie ma się w takim wypadku na myśli faktycznie nic innego, jak tylko to, że przyroda w piękny sposób przedstawiła w jej postaci cele [do których zmierza] w budowie ciała kobiecego. Aby bowiem przedmiot mógł być w taki sposób pomyślany za pomocą logicznie uwarunkowanego sądu estetycznego, musi się poza samą formą uwzględnić także pojęcie.
Sztuka piękna przejawia swą doskonałość w tym właśnie, że opisuje pięknie rzeczy, które w przyrodzie byłyby szpetne lub nie podobałyby się. Furie, choroby, spustoszenia wojenne itp. mogą jako coś, co przynosi szkodę, być bardzo pięknie opisane, co więcej, nawet przedstawione w malowidle; jednego tylko rodzaju szpetoty niepodobna przedstawić w sposób zgodny z przyrodą, nie unicestwiając zarazem wszelkiego upodobania estetycznego i tym samym piękna artystycznego, mianowicie tej szpetoty, która budzi wstręt. Wobec tego bowiem, że w tym osobliwym czuciu, polegającym na samym tylko urojeniu, przedmiot wyobrażony zostaje w taki sposób, jak gdyby narzucał się nam, abyśmy się nim rozkoszowali, czemu się jednak gwałtownie opieramy: tak bardzo artystycznego przedstawienia tego przedmiotu nie odróżniamy już w naszym czuciu od natury samego przedmiotu, że przedstawienie to nie może wobec tego być uważane za piękne.

Giovanni da Modena, *Fresk Piekła*, ok. 1410, Bolonia, kościół Świętego Petroniusza

Przedstawienie cierpienia
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Wykłady o estetyce, III, 1, c, 1798-1800
Niemniej odpowiedni temat stanowi historia męki, naigrawanie się, cierniowa korona, Ecce Homo, dźwiganie krzyża, ukrzyżowanie, zdjęcie z krzyża, złożenie do grobu itd. Treścią jest tu bowiem boskość w sytuacji stanowiącej właśnie przeciwieństwo jej triumfu, poniżenie jej nieskończonej mocy i mądrości. Sztuka ma nie tylko możność taki temat w ogóle przedstawić, lecz uzyskuje także w tej treści realne pole dla oryginalności koncepcji, bez konieczności uciekania się do fantastyki. To Bóg cierpi jako człowiek, jako ograniczony skończonością ludzkiego istnienia i dlatego ból ten nie jest tylko bólem człowieka nad dolą człowieczą, lecz niezmierzonym cierpieniem, uczuciem nieskończonej negatywności, tylko że przejawiającym się w ludzkiej postaci jako uczucie subiektywne. W okoliczności jednak, że to Bóg cierpi, zawarty jest zarazem jakiś moment łagodzący, jakaś ulga, zmniejszenie cierpienia, które nie powinno stać się wybuchem rozpaczy i nie może doprowadzić do zniekształceń i szpetoty postaci. Ten wyraz cierpienia duszy okazuje się, zwłaszcza u wielu mistrzów włoskich, pomysłem niezwykle oryginalnym.
W dolnych partiach twarzy ból wyraża się tylko jakąś powagą, a nie – jak u Laokoona – wykrzywieniem mięśni, które można by uważać za krzyk bólu. Natomiast w oczach i na czole przelewają się fale i burze cierpienia duszy, następujące niejako jedne po drugich.

Piekło estetyczne
Karl Rosenkranz,
Estetyka brzydoty, Wprowadzenie, 1852
Wielcy znawcy ludzkiego serca zagłębili się w otchłanie pełne okropności zła, opisali przerażające postacie, które wychodziły im naprzeciw z owej nocy. Wielcy poeci, jak

Bracia Limbourg, *Piekło z Très riches heures du duc de Berry*, 1410-1411, Chantilly, Musée Condé

Dante, uwydatnili jeszcze wyraźniej takie postacie; malarze, jak Orcagna, Michelangelo, Rubens, Cornelius, zmysłowo je unaocznili, a muzycy, jak Spohr, pozwolili nam posłuchać okrutnych dźwięków zatraty, w których zło wrzeszczy i wykrzykuje wewnętrzne skłócenie swego ducha. Piekło jest nie tylko etyczne i religijne, istnieje także piekło estetyczne. Pogrążeni jesteśmy w złu i grzechu, lecz też w brzydocie. Terror bezkształtnego i bezkształtności, wulgarności i okrucieństwa, otacza nas niezliczonymi postaciami, od karłów aż po owe gigantyczne szkarady, których piekielna złośliwość patrzy na nas, wyszczerzając zęby.

To właśnie w to piekło piękna pragniemy zstąpić. Nie można tego uczynić bez jednoczesnego wprowadzenia w piekło zła, w piekło rzeczywiste, ponieważ brzydotą najbrzydszą nie jest to, co odstręcza nas w naturze – bagna, zwichrowane drzewa, salamandry i ropuchy, potwory morskie, które wpatrują się w nas wybałuszonymi oczami, masywne gruboskórce, szczury i małpy – jest nią egoizm, który objawia swoje szaleństwo perfidnymi i frywolnymi gestami, grymasami namiętności, krzywym spojrzeniem i zbrodnią [...]

Nietrudno dostrzec, że jako pojęcie względne brzydota zrozumiała jest jedynie w stosunku do jakiegoś innego pojęcia. Owym innym pojęciem jest pojęcie piękna: brzydota istnieje jedynie o tyle, o ile istnieje piękno, które stanowi jej pozytywną przesłankę. Gdyby nie było piękna, nie byłoby wcale brzydoty, ponieważ istnieje ona jedynie jako jego negacja. Piękno jest pierwotną ideą Boga, a brzydota, jego zaprzeczenie, ma – właśnie jako zaprzeczenie – istnienie jedynie wtórne. Nie w owym znaczeniu, że piękno, o ile jest pięknem, mogłoby być jednocześnie brzydkie, lecz w tym sensie, że te same warunki, które stanowią o potrzebie piękna, obracają się w swoje przeciwieństwo.

Ten głęboki związek piękna z brzydotą jako jego autodestrukcją jest także podstawą możliwości, że brzydota ze swojej strony sobie zaprzeczy, że – o ile istnieje jako negacja piękna – rozwiąże potem na nowo swoją z nim sprzeczność, powracając do jedności z pięknem. W takim procesie piękno objawia się jako siła, która powraca, aby poddać pod swoje panowanie bunt brzydoty. To w owym pogodzeniu rodzi się nieskończona pogoda, która budzi w nas śmiech i uśmiech. W tym procesie brzydota wyzwala się z hybrydycznej i egoistycznej swej natury; uznaje własną niemoc i staje się komiczna. Komizm zawsze zawiera w sobie moment negatywny wobec tego, co czyste, proste i idealne; owa negacja sprowadzona jest w nim do pozoru i do nicości. Pozytywny ideał uznany zostaje w komizmie, ponieważ – i o ile – negatywny jego przejaw się ulatnia [...]

Z pewnością nie w tym znaczeniu, że to, co jest brzydkie, mogłoby być, w określonych przypadkach, wątpliwe. Jest to niemożliwe, ponieważ potrzeba piękna określona zostaje sama przez się. Jednak brzydota jest względna, ponieważ nie może znaleźć w samej sobie swojej miary, lecz jedynie w pięknie, swoją miarę. W zwykłym życiu każdy może pójść za swoim gustem; może mu wydać się pięknym to, co dla innego jest brzydkie, i odwrotnie. Ale jeśli chce się podnieść ową przypadkowość estetyczno-empirycznego sądu ponad jego brak pewności i jasności, trzeba poddać go krytyce, a zatem komentarzowi zasad nadrzędnych. Otoczenie mody i konwencjonalnego piękna pełne jest zjawisk, które – gdyby sądzić je ideą piękna – określić można tylko jako brzydkie, a jednak uchodzą przejściowo za piękne. Nie dlatego, żeby były takie same w sobie, ale jedynie dlatego, że duch epoki znajduje właśnie w tych formach stosowną ekspresję swojego specyficznego charakteru i do nich nawyka. W modzie częściej niż gdziekolwiek indziej przydarza się duchowi bycie w korespondencji z jego wyrazem: tu także brzydota może służyć jako środek stosownej ekspresji. Mody przeszłości, przede wszystkim przeszłości niedawnej, z reguły osądzane są jako brzydkie lub komiczne; to właśnie dlatego przemiana wrażliwości może dokonać się tylko poprzez opozycje. Obywatele republikańskiego Rzymu, którzy podporządkowali sobie świat, golili twarze. Jeszcze Cezar i August nie nosili brody i dopiero z początkiem romantycznej epoki Hadriana, kiedy cesarstwo zaczęło ulegać coraz bardziej władzy barbarzyńców, gęsta broda stała się modą, tak jakby czując się słabym, chciało utwierdzić się we własnej męskości i odwadze.

2. Istoty legendarne i „cudowne"

Istnieje wreszcie jeszcze inne źródło pociągu do brzydoty. W epoce hellenistycznej nasiliły się kontakty z odległymi lądami i rozpowszechniły ich opisy, niekiedy otwarcie legendarne, niekiedy z pewnymi pretensjami do realizmu. Jako pierwszy przypadek zacytować możemy opowiadającą w pełen fantazji sposób dzieje Aleksandra Macedońskiego *Historię Aleksandra Wielkiego*, która od X wieku stała się bardzo popularna na chrześcijańskim Zachodzie; jej początki jednak wywodzono od Kallistenesa, Arystotelesa lub

Mapa świata (po prawej Jednonogi na nieznanej ziemi), Beatus z Burgos de Osma, Cod. 1, Catedral., VIII wiek, Madryt, Biblioteca Nacional

Kronika Norymbergi, detale, XV wiek, kolekcja prywatna

Ezopa – choć można sądzić, że jej tekst najdawniejszy sięga pierwszych wieków naszej ery. Następnie *Historia naturalna* Pliniusza Starszego, ogromna encyklopedia całej starożytnej wiedzy. W tekstach tych pojawiają się ludzie i monstrualne zwierzęta, które wejdą potem do popularnych bestiariuszy schyłku starożytności i średniowiecznych (począwszy od słynnego *Fizjologa*, napisanego między II a IV wiekiem n.e.) i rozpowszechnią się w wielu encyklopediach średniowiecza, a nawet w relacjach późniejszych podróżników. Są zatem **Fauny**, Bezgłowi, z oczami na ramionach i dwoma otworami w piersi na kształt nosa i ust; **Androgini** z jednym sutkiem i dwoma zestawami genitaliów; Artabanci z Etiopii, którzy chodzą schyleni jak owce; Astomorowie, którzy zamiast ust mają tylko jedną dziurkę i odżywiają się przez słomkę; **Bezuści**, całkowicie pozbawieni jamy gębowej, którzy żywią się jedynie

Fauny
Anonim (VIII wiek)
Liber monstrorum
Zrodziły się Fauny, na początku świata, ze starożytnych pasterzy zaludniających ziemie, na których później został zbudowany Rzym. O nich śpiewali i pisali poeci. Fauny rodzą się w obecnych czasach z robaczków, które tworzą się pomiędzy korą a słojami drzew; potem spełzają na ziemię, przybierają skrzydła i w końcu je tracą. Wtedy przemieniają się w dzikich ludzi: to o nich właśnie poeci ułożyli tak wiele wierszy [...]. Są zatem Fauny mieszkańcami lasów, nazywanymi tak, ponieważ fantur, to znaczy dlatego, że mają moc przewidywania przyszłości. Mają ludzki kształt głowy i pępka, chociaż dwa krzywe rogi u nasady nosa ukrywają całkowicie ich głowy, a kończyny, aż po ich stopy, zakreślają kształt kozi. Poeta Lukian, naśladując tradycję grecką, napisał w swoich wierszach, że przyciągnął fauny dźwięk liry Orfeusza, wraz z bezlikiem innych dzikich istot.

Androgini
Anonim (VIII wiek)
Liber monstrorum
Wylicza się pośród rzeczy niewiarygodnych także rasę dwupłciową, która ma prawą pierś mężczyzny, aby pracować bez przeszkody, a lewą pierś kobiety, ażeby karmić noworodki. Niektórzy twierdzą, że parzą się oni ze sobą nawzajem, i w ten sposób są w stanie się rozmnażać.

zapachami; Dwugłowi, bezgłowi Blemmjowie, z oczami i ustami na piersi; Centaury, Jednorożce, Chimery, trójkształtne bestie o głowie lwa, tylnych częściach ciała smoka, a środkowych kozy; Cyklopi, **Psiogłowi**, kobiety o zębach dzika, włosach do ziemi i ogonie krowy; Gryfy z przodu o ciele orła, a z tyłu o ciele lwa; Pontowie o prostych nogach bez kolana, końskim kopycie i fallusie na piersi, istoty o tak wielkiej dolnej wardze, że kiedy śpią, przykrywają nią sobie całą głowę; Leukrokoka z głową osła, tyłem jelenia, piersią i udami lwa, stopą konia, rozwidlonym rogiem, ustami wyciętymi aż do uszu, z których wydobywa się głos prawie ludzki; ma ona jedną kość zamiast zębów; Mantykora z trzema rzędami zębów, ciałem lwa, ogonem skorpiona, niebieskimi oczami, karnacją koloru krwi i sykiem węża; Panotejczycy, o niezwykle długich uszach, długiej stopie i ramionach podobnych do piły; **Pigmeje**, zawsze w wojnie z żurawiami, wysocy na trzy piędzi, którzy żyją najwyżej siedem lat, zawierają małżeństwo i rodzą dzieci w wieku sześciu miesięcy; Satyrowie o haczykowatym nosie, rogaci i o dolnej części ciała kozła; węże z grzebieniem na głowie, które chodzą na nogach i trzymają zawsze otwartą paszczę z sączącym się stale z niej jadem; myszy wielkie jak charty, na które polują psy myśliwskie, koty bowiem nie są w stanie ich schwytać; ludzie, którzy chodzą na rękach; ludzie, którzy chodzą na kolanach i mają osiem palców u nogi; ludzie z jedną parą oczu z przodu i drugą z tyłu; ludzie o jądrach tak wielkich, że zwisających aż do kolan; **Jednonodzy** o jednej kończynie, na której bardzo prędko biegają i którą podnoszą, gdy chcą wypocząć, leżąc w cieniu swojej wielkiej jedynej stopy.
Jest to ludek istot legendarnych, niezwykle zniekształconych, których wyobrażenia znajdujemy na miniaturach, w rzeźbach, portalach i na kapitelach

Przedstawienie Jednonogiego z *Kroniki Norymbergi*, XV wiek, Mediolan, kolekcja prywatna

Bezuści
Anonim (VIII wiek)
Liber monstrorum
Zgodnie z tradycją Greków istnieją jednakże ludzie, którzy – w przeciwieństwie do wszystkich innych – są całkowicie pozbawieni ust, nie mogą zatem nic jeść; zgodnie zresztą z innymi świadectwami utrzymują się oni przy życiu, jedynie oddychając przez nozdrza.

Psiogłowi
Anonim (VIII wiek)
Liber monstrorum
Także w Indiach żyją Psiogłowi, istoty o głowie psa, które nie mogą rzec jednego słowa, nie wpadając w wilcze ujadanie, i mieszają mowę i szczekanie. I to nie ludzi naśladują – gdyż jedzą surowe mięso – lecz same zwierzęta.

Potwór, który pożera człowieka, środkowy kapitel z kościoła Świętego Piotra w Chauvigny, XII wiek

Pigmeje
Anonim (VIII wiek)
Liber monstrorum
Przywołuje się także rasę ludzi ciemnych, którzy pędzą życie w jaskiniach i jarach wzgórz. Wysocy na kilka łokci, jak mówią świadectwa, są zmuszeni prowadzić wspólnie w porze żniwa bezlitosną wojnę z żurawiami, dla obrony przed grabieżą zbiorów. Po grecku zwą się Pigmeje od słowa „łokieć" w tym języku.

Jednonodzy
Anonim (VIII wiek)
Liber monstrorum
Powiadają także o rasie ludzi, których Grecy nazywali *Skiapodi* – Jednonodzy, ponieważ chronią się oni przed palącymi promieniami słońca, kładąc się na wznak w cieniu własnej stopy. Zaprawdę bardzo są szybcy i mają tylko jedną stopę i tylko jedną nogę; ich kolana, usztywnione w stawach, nigdy się nie zginają.

Mistrz Marszałka di Boucicault, *Livre des merveilles*, relacje z podróży Marco Polo, ok. 1410, Paryż, Bibliothèque Nationale de France

opactw romańskich, a nawet w dziełach późniejszych oraz w druku. Kultura średniowieczna nie stawiała sobie bynajmniej pytania, czy owe potwory są „piękne". Była ona zafascynowana ich cudownością – tym dla owej epoki, co dla wieków późniejszych stanie się egzotyczne. Wielu podróżników późnego średniowiecza wyruszało na odkrycie nowych lądów, także dlatego, że zafascynowani byli tą cudownością i starali się ją odnaleźć, nawet jeśli jej tam nie było. Na przykład Marco Polo w swoim *Opisaniu świata* utożsamiał nosorożce, zwierzęta nigdy dotąd nie widziane, z legendarnymi **jednorożcami** (choć jednorożce powinny być białe i zwinne, podczas gdy nosorożce wydają się niezgrabne, masywne i ciemne).

Jednorożce
Marco Polo (XIII wiek)
Opisanie świata, CXLIII
Po opuszczeniu królestwa Ferlek wjeżdża się do królestwa Basman. Basman jest królestwem niezależnym i posiada własny język, lecz mieszkańcy jego nie mają żadnych praw i żyją jak bydlęta. Nazywają się wasalami Wielkiego Chana, lecz nie składają mu żadnego trybutu, są bowiem tak daleko, że wojska Wielkiego Chana tu nie docierają; lecz wszyscy mieszkańcy wyspy znają jego zwierzchnictwo i od czasu do czasu składają mu dary z rzeczy osobliwych, za pośrednictwem przejezdnych posyłają rzeczy piękne i rzadkie, a zwłaszcza pewne białozory czarne, szczególnej odmiany.

Żyją tam dzikie słonie i liczne jednorożce, niewiele co mniejsze od słoni. Sierść mają podobną do bawolej, nogi zaś jak słonie. Mają róg jeden na czole bardzo wielki i czarny. Lecz mówię wam, że nie atakują rogiem tym, lecz językiem: gdyż na języku mają kły bardzo długie i rażą nie rogiem, lecz owymi kłami. Gdy chcą kogoś napaść, powalają go na ziemię, tratują ofiarę kolanami i rozrywają kłami. Głowę mają na kształt odyńca i zawsze noszą ją pochyloną ku ziemi; przebywają chętnie w błocie i mule. Szkaradny jest widok tego zwierzęcia. I całkiem nie są takie, jak to my w krajach naszych mówimy i opowiadamy, twierdząc, że dają się chwytać dziewicom. Lecz mówię wam, że są zupełnym przeciwieństwem tego, co my opisujemy.

3. Brzydota w symbolizmie uniwersalnym

Wszelako myśl mistyczna i teologiczna średniowiecza musiała usprawiedliwić w jakiś sposób obecność potworów w stworzeniu i obrała ku temu dwie drogi. Z jednej strony umieściła je w wielkiej tradycji **symbolizmu uniwersalnego**. Wychodząc od słów świętego Pawła, wedle którego w tym świecie widzimy rzeczy nadprzyrodzone *in aenigmate*, w kształcie aluzyjnym i symbolicznym, czerpała z nich ideę, że każda istota tego świata, czy jest zwierzęciem, rośliną czy kamieniem, ma **znaczenie moralne** (i poucza nas o cnotach i przywarach) lub alegoryczne, a zatem poprzez swoją formę lub zachowanie symbolizuje rzeczywistość nadprzyrodzoną.

Symbolizm uniwersalny
Hugon od Świętego Wiktora (XII wiek)
De Scripturis et Script. Sac., V
Litera jednak, powiadają, inaczej znaczy literalnie, a inaczej wedle alegorii. Lew podług historii oznacza zwierzę, podług alegorii zaś Chrystua; a zatem owo słowo lew oznacza Chrystusa. Wszelako pytam cię, czy mi dowiedziesz, czemu lew oznacza Chrystusa. Odpowiesz może, jak odpowiadać się zwykło, że na mocy konwencji przedstawianego tym znaczeniem podobieństwa; dlatego, że lew śpi z otwartymi oczami lub coś podobnego, że dlatego lew oznacza Chrystusa, iż śpi z otwartymi oczami. Tak powiedziałeś, że to lew, owo słowo, oznacza Chrystusa, ponieważ śpi z otwartymi oczami. Cofnij zatem zdanie, które wypowiedziałeś, lub zmień podaną przez siebie przyczynę. Albo naprawdę fałszywe jest zdanie, w którym powiedziałeś, że słowo lew oznacza Chrystusa, albo nieodpowiednią podałeś przyczynę, że lew oznacza Chrystusa, ponieważ śpi z otwartymi oczami. Zaiste to nie słowo śpi z otwartymi oczami, ale samo zwierzę przez to słowo wskazywane. Widzisz więc, że kiedy powiadasz, iż lew oznacza Chrystusa, to nie nazwa, ale samo zwierzę znaczy. Nie chlub się zatem zrozumieniem Pisma, dopóki nie poznasz litery. Ignorowanie litery jest ignorowaniem wszystkiego, co owa litera oznacza i co jest litery tej znaczeniem [...]
Gdy zatem te same rzeczy, które litera oznacza, są znakami duchowej inteligencji, w jaki sposób mogą być one znakami, jeśli jeszcze nie zostały ci wskazane? Nie skacz, jeśli nie chcesz runąć w przepaść. Postępuje najsłuszniej, kto postępuje w sposób uporządkowany [...] W ten sposób chcemy powiedzieć, napominając czytelnika, by tych pierwszych pojęć nie odrzucał.
Nie myśl, że należy gardzić poznaniem tych rzeczy, które Pismo Święte przedkłada nam za pośrednictwem podstawowych znaczeń litery, albowiem są to te same, które tym, co zdolni są jedynie zmysłami ciała i poprzez rzeczy widzialne przybliżyć się do rzeczy niewidzialnych, Duch Święty maluje jako *simulacra* mistycznych inteligencji; to za pośrednictwem tych przedstawionych podobieństw objawia jasno te rzeczy, które pojąć można tylko duchem. Bo jeśli, jak powiadają, od litery przejść można by było natychmiast aż do duchowego rozumienia, na próżno byłyby w bożej mowie przedstawione przez Ducha Świętego te postacie i podobieństwa rzeczy, za pomocą których nasz umysł prowadzony jest ku rzeczom ducha. Wedle świadectwa Apostoła zaiste *quod carnale est, prius est, deinde quod spirituale* (I Kor 15). A ta sama mądrość Boga, gdyby nie została fizycznie poznana, nigdy nie zdołałaby doprowadzić kaprawego wzroku umysłu do duchowego jej pojęcia.

Dlatego obok bestiariuszy, w których widoczne jest upodobanie jedynie do cudownego i niezwykłego (takich jak *Liber de monstrorum diversi generibus*), począwszy od cytowanego już *Fizjologa* pojawiają się tak zwane **bestiariusze moralne**, w których nie tylko każdemu znanemu, ale także każdemu legendarnemu stworzeniu przypisano pewne pouczenia mistyczne oraz moralne.

Potwory zatem włączone są w opatrznościowy zamysł Boga, dla którego, według Allana z Lille, wszelkie stworzenie tego świata, tak jak księga lub obraz, jawi się nam jako zwierciadło żywota i umierania, naszego stanu obecnego i naszego przeznaczenia. Jeśli wszakże sam Bóg włączył je w swój zamysł, jakże mogłyby te potwory być „potworne" i wtargnąć w harmonię stworzenia jako żywioł zakłócenia i deformacji?

Postaci z ambony w kościele parafialnym San Pietro w Gropinie, XII wiek

Znaczenie moralne
Anonim (XII wiek)
Bestiariusz z Cambridge
Pochodzący z rzeki Nil krokodyl bierze swoje imię od żółtego koloru (*croceus*). Jest zwierzęciem czworonożnym i ziemno-wodnym. Na ogół ma długość dwudziestu łokci, obdarzony jest rzędem ostrych pazurów i zębów, a jego skóra jest tak twarda, że odbija się od niej, nie zostawiając nawet zadraśnięcia, każdy kamień, nawet rzucony z wielką siłą. W ciągu dnia pozostaje zagrzebany w ziemi, a pogrążony w wodzie podczas nocy. Samiec i samica zmieniają się w wysiadywaniu jaj złożonych w piasku. Niektóre ryby, zaopatrzone w zbroję z twardych zębatych łusek, są w stanie zabić go, rozpruwając jego miękki brzuch. Jako jedyny spośród zwierząt potrafi, pozostając na nieruchomych łapach, poruszać górnymi częściami ciała. Odchody krokodyla używane są jako smarowidło przez stare i pomarszczone prostytutki, które pokrywają nimi twarze, uzyskując w ten sposób czasowe upiększenie działające, dopóki pot nie usunie maski. Jest obrazem hipokryty, rozwiązłego i chciwego, jakim jest ten, kto, chociaż całkowicie zarażony grzechem pychy, splamiony rozpustą i zepsuty przez chorobę chciwości, popisuje się jednak w obliczu ludzi sztywnym krokiem i postawą osoby uczciwej, która żyje w poszanowaniu prawa. Jego zaszywanie się w ziemi lub krycie się pod powierzchnią wody podobne jest do zachowania hipokryty, który – chociaż żyje w całkowitej rozpuście, lubuje się jednak w udawaniu świątobliwego i uczciwego żywota. Świadomy własnego zła hipokryta bije się w piersi w geście *mea culpa*, choć przyzwyczajenie skłania go do nieustannego pobłażania złemu. I jeszcze: osobliwość krokodyla w poruszaniu najwyższą częścią pyska przypomina afektację hipokrytów, kiedy popisują się wobec innych obfitością cytatów ze świętych tekstów, chociaż nie ma w nich najmniejszego śladu tego, co mówią.

Bestiariusze moralne
Anonim (II-IV wiek)
Fizjolog
Psalm powiada: „Wywyższyłeś mój róg jak u jednorożca" (Psalmy 91, 11). Fizjolog rzekł o jednorożcu, że takie ma przyrodzenie: jest stworzeniem niewielkim, podobnym kozłowi, wszelako niezwykle dzikim. Myśliwy doń zbliżyć się nie może – za sprawą nadzwyczajnej jego mocy; posiada jeden róg pośrodku głowy. Jak więc poluje się na niego? Stawiają przed nim jaką niepokalaną dziewicę, a zwierzę skacze na łono dziewicy, a ona wabi go i prowadzi do pałacu króla. Jednorożec jest obrazem Zbawiciela: zaprawdę „podniósł róg Nasz Ojciec w domu Dawida" (Łukasz 1, 69) i stał się dla nas rogiem zbawienia. Nie mogły mieć władzy nad Nim anioły i moce, ale zamieszkał w łonie prawdziwej i niepokalanej Dziewicy Maryi, „i Słowo stało się ciałem i zamieszkało między nami" (Jan 1, 14).

Carlo Crivelli, *Święty Michał Archanioł*, panneau z *Poliptyku Świętego Dominika* z Ascoli Piceno, 1476, Londyn, National Gallery

Apokalipsa: strącony do piekieł siedmiogłowy smok, ok. 1230, Cambridge, Trinity College

Problem ten rozstrzygnął już święty Augustyn w jednym z rozdziałów traktatu *O państwie Bożym*: nawet potwory są stworzeniami Bożymi i w jakiś sposób przynależą do opatrznościowego porządku natury.
Zadaniem wielu mistyków, teologów i filozofów średniowiecznych było wykazanie, że – w wielkim koncercie symfonicznym kosmicznej harmonii – te same potwory uczestniczą, choćby jedynie na prawach kontrastu (tak jak cienie i światłocień na obrazie), w pięknie całości. Dla Rabana Maura monstra nie stoją w sprzeczności z naturą, gdyż rodzą się z woli Bożej. Nie stoją w sprzeczności z naturą w ogóle, lecz z tą naturą jedynie, do której jesteśmy przyzwyczajeni. Odmienne od *portenta* (zrodzonych, aby znaczyć coś wyższego) są *portentuosa*, będące mniejszymi i przypadkowymi mutacjami, jak dzieci, które rodzą się z sześcioma palcami – z powodu defektu materii, a nie przez nieposłuszeństwo wobec zamysłu Bożego.

4. Brzydota niezbędna pięknu

W *Summie* przypisywanej Aleksandrowi z Hales świat stworzony jest całością, którą docenia się w pełni i której cienie sprawiają, że jaśniej lśnią światła; i również to, co uważane być może za brzydkie, w obrazie ogólnego ładu objawia się jako piękne. To właśnie porządek w swojej całości jest piękny, wszelako z tego punktu widzenia usprawiedliwiona zostaje także potworność, która nadaje owemu porządkowi pewną równowagę. Wilhelm z Owernii pisał, że różnorodność potęguje piękno wszechświata i z tego powodu nawet rzeczy, które wydają nam się nieprzyjemne, są konieczne w porządku powszechnym, z monstrami włącznie.

Z drugiej strony, kiedy skarżono się na skłonność artystów do przedstawiania potworów, najbardziej radykalni rygoryści nie umieli oprzeć się fascynacji tymi postaciami. Przytoczmy sławny tekst świętego Bernarda, który zawsze występował przeciw nadmiernemu zdobieniu kościołów, zwłaszcza zbyt wieloma monstrami. Słowa mistyka wyrażają potępienie, ale opis tych potworności przepełniony jest fascynacją, tak jakby i on nie mógł oprzeć się czarowi owych „niezwykłych istot".

Potwory, uwielbiane i budzące trwogę, traktowane z dystansem i zarazem swobodnie, wraz z całym urokiem swej straszności coraz liczniej zaczęły się pojawiać w literaturze i malarstwie, od piekielnych opisów Dantego po późniejsze obrazy Boscha. Zaledwie kilka wieków później, w klimacie romantyzmu i dekadencji, już bez hipokryzji uznano urok straszności i piękno szatana.

Anioł, który wiąże łańcuchami diabła w otchłani, Beatus z Liebanu, *Miniature del Beato Fernando I y Sancha*, Kodeks B.N., Madryt, VIII wiek

Pieter Bruegel,
Upadek zbuntowanych aniołów,
1562,
Bruksela,
Musée des Beaux-Arts

Potwory z kościołów
Bernard z Clairvaux (XII wiek)
Apologia ad Guillelmum
Cóż wreszcie robi w klasztorach, w przytomności czytających braci, owa śmieszna potworność, dziwna bezkształtna kształtność i kształtna bezkształtność? Cóż robią tam nieczyste małpy, dzikie lwy, straszne centaury, półludzie, pręgowane tygrysy, walczący żołnierze, myśliwi dmący w rogi? Możesz zobaczyć wiele ciał z jedną głową i na odwrót – wiele głów na jednym ciele. Tu dostrzegasz u czworonoga ogon węża, tam u ryby głowę czworonoga. Z jednej strony zwierz udaje konia, z tyłu zaś wlecze połówkę kozy; tu rogate zwierzę ukazuje zad konia. Tak wreszcie wielka i tak dziwna jakaś rozmaitość różnych kształtów zewsząd wygląda, że bardziej cieszy patrzenie na zdobienia, zajmowanie się nimi przez cały dzień i podziwianie ich jedno po drugim, niż rozmyślanie nad prawem Bożym. Na Boga! Jeśli nie zawstydzają błazeństwa, to czemu nie gniewają wydatki?

Potworność usprawiedliwiona
Aleksander z Hales (XIII wiek)
Summa halesiana, I
Zło jako takie jest niekształtne [...] A jednak, jeśli ze zła rozwija się dobro, dobrem jest nazywane – dlatego że dobru służy, i w ten sposób – w ramach porządku – zwane jest pięknym. Nie jest zatem zwane pięknym w sposób bezwzględny, lecz tylko pięknym w porządku; lepiej wręcz byłoby powiedzieć: „To sam porządek jest piękny".

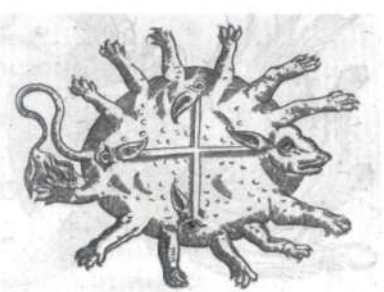
Hieronim Bosch,
Tryptyk rozkoszy, Raj,
ok. 1506,
Madryt,
Museo Nacional del Prado

na str. 151
Hieronim Bosch,
Tryptyk rozkoszy, Piekło,
ok. 1506,
Madryt,
Museo Nacional del Prado

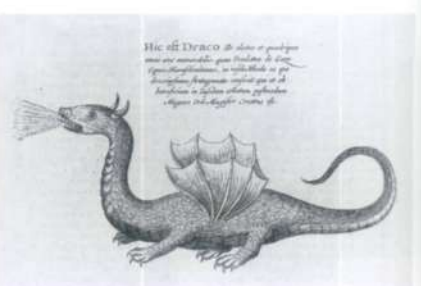
5. Brzydota jako osobliwość natury

Od średniowiecza postawa wobec monstrów się zmieniała. Na przełomie XVI i XVII wieku lekarze, tacy jak Amboise Paré, przyrodnicy, jak Ulisse Aldrovandi i John Johnston, zbieracze cudów i osobliwości, jak Athanasius Kircher i Caspar Schott, nie potrafili się uwolnić od fascynacji tradycyjnymi opiniami i wymieniali w swych traktatach, obok okropnych deformacji, także prawdziwe potwory, takie jak syrena albo smok.
Potwór jednakże traci już swoją funkcję symboliczną i postrzegany jest jako ciekawostka natury. Problemem nie jest już widzenie w nim piękna lub brzydoty, lecz zbadanie jego kształtu, a niekiedy jego anatomii. Kryterium, choć także jeszcze fantastyczne, jest teraz „naukowe"; zainteresowanie nie jest mistyczne, lecz przyrodnicze. Potwory, które zapełniają nowe kolekcje osobliwości, interesują nas dziś jako dzieło fantazji, współczesnych jednak fascynowały one jako objawienia nie zbadanych jeszcze całkowicie tajemnic świata naturalnego.

Ulisse Aldrovandi, *Animal africanum deforme* z *Monstrorum historia*, 1642, Bolonia



Athanasius Kircher, *Smok* z *Mundus Subterraneus*, 1665, Amsterdam



Paolo Uccello,
Święty Jerzy i smok,
1456,
Londyn,
National Gallery

Jacopo Ligozzi,
Żmija rogata i żmija Avicenny,
1590,
Florencja,
Gabinetto dei Disegni
e delle Stampe

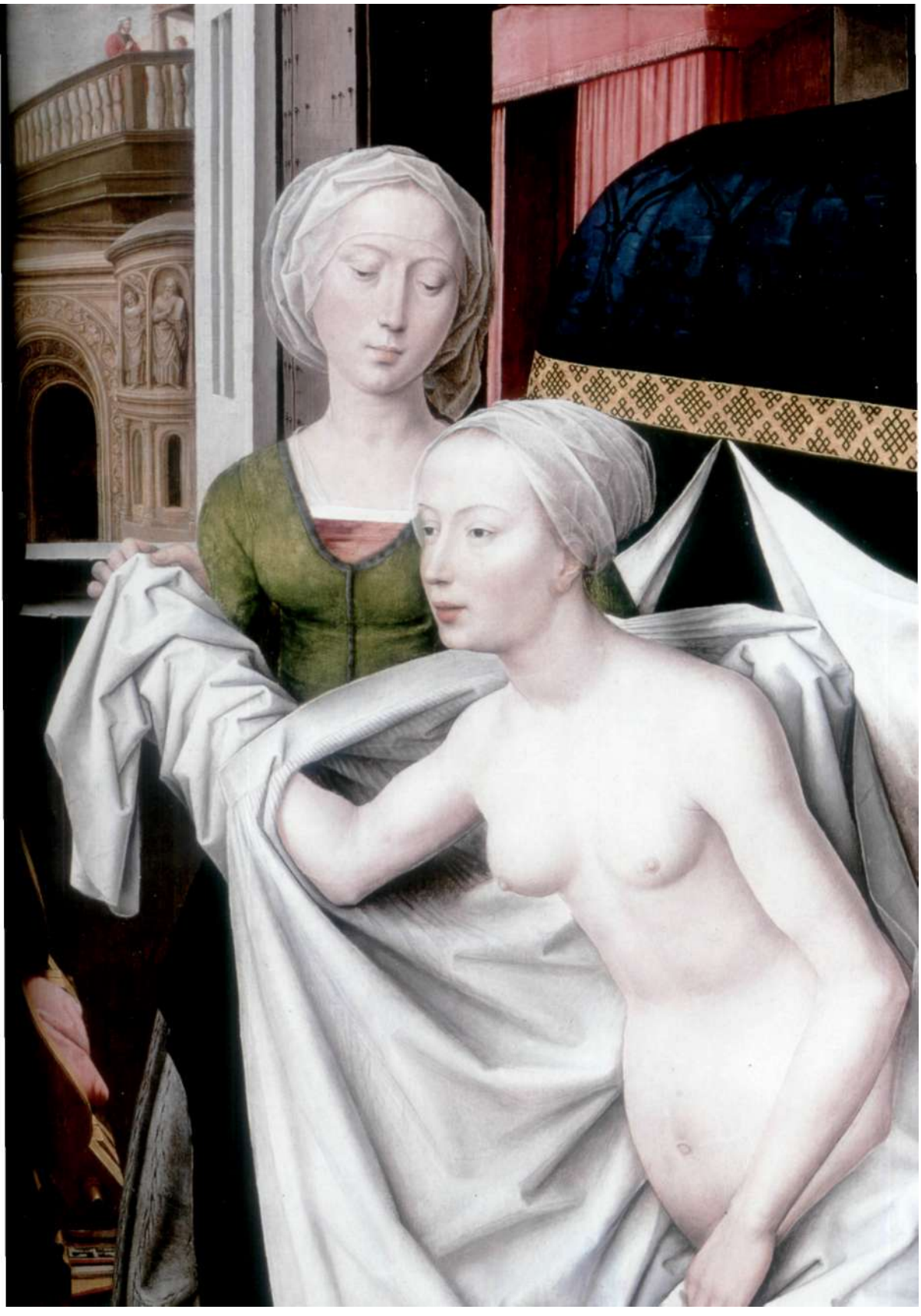
Od pasterki do pani anielskiej

1. Miłość niebiańska i miłość ziemska

Filozofowie, teologowie i mistycy średniowieczni nie mieli wiele powodów, by interesować się pięknem kobiecym, zważywszy, że byli wszyscy ludźmi Kościoła i że moralistyka średniowieczna skłaniała do nieufności w stosunku do przyjemności ciała. A jednak nie mogli nie znać tekstu Biblii i musieli interpretować alegoryczny sens *Pieśni nad Pieśniami*, która – rozumiana dosłownie – ustami Oblubieńca chwali widzialne wdzięki Oblubienicy. To dlatego właśnie w tekstach doktrynalnych można odnaleźć pewne wzmianki o niewieściej piękności, zdradzające nie całkiem uśpioną wrażliwość. Wystarczy zacytować fragment, w którym Hugo de Fouilloi (notatka do kazania na temat *Pieśni nad Pieśniami*) opisuje, jakie powinny być kobiece piersi: „Piersi są piękne, gdy niewiele wystają i nie są zbyt pełne, jakby powściągane, lecz nie ściśnięte, trzymane łagodnie, ale bez zbytecznej swobody".

Zabawa z czepcem, wyszywana sakwa z manufaktury paryskiej, ok. 1340, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

na str. 155
Hans Memling, *Toaleta Betsabe*, ok. 1485-1490, Stuttgart, Staatsgalerie



Madonna z Dzieciątkiem, XIII wiek, Paryż, Musée du Moyen Age de Cluny

Salomon (X wiek p.n.e.)
Pieśń nad Pieśniami
O jak piękna jesteś, przyjaciółko moja,
jakże piękna!
Oczy twoje jak gołębice
za twoją zasłoną.
Włosy twe jak stada kóz
falujące na górach Gileadu.
Zęby twe jak stado owiec strzyżonych,
gdy wychodzą z kąpieli:
każda z nich ma bliźniaczą,
nie brak żadnej.
Jak wstążeczka purpury wargi twe
i usta twe pełne wdzięku.
Jak okrawek granatu skroń twoja,
za twoją zasłoną.
Szyja twoja jak wieża Dawida,
warownie zbudowana;
tysiąc tarcz na niej zawieszono,
wszystką broń walecznych.
Piersi twe jak dwoje koźląt,
bliźniąt gazeli,
co pasą się pośród lilii.
Nim wiatr wieczorny powieje
i znikną cienie,
pójdę ku górze mirry,
ku pagórkowi kadzidła.
Cała piękna jesteś, przyjaciółko moja,
i nie ma w tobie skazy.
Z Libanu przyjdź, oblubienico,
Z Libanu przyjdź i zbliż się!
Zstąp ze szczytu Amany,
z wierzchołka Seniru i Hermonu,
z jaskiń lwów,
z gór lampartów.
Oczarowałaś me serce, siostro ma,
oblubienico,
oczarowałaś me serce
jednym spojrzeniem twych oczu,
jednym paciorkiem twych naszyjników.
Jak piękna jest miłość twoja,
siostro ma, oblubienico,
o ileż słodsza jest miłość twoja od wina,
a zapach olejków twych nad wszystkie
balsamy!
Miodem najświeższym ociekają wargi twe,
oblubienico,
miód i mleko pod twoim językiem,
a zapach twoich szat
jak woń Libanu.
Ogrodem zamkniętym jesteś, siostro ma,
oblubienico,
ogrodem zamkniętym, źródłem
zapieczętowanym.
Pędy twe – granatów gaj,
z owocem wybornym kwiaty henny i nardu:
nard i szafran, wonna trzcina i cynamon,
i wszelkie drzewa żywiczne,
mirra i aloes, i wszystkie najprzedniejsze
balsamy.
Tyś źródłem mego ogrodu, zdrojem wód
żywych
spływających do Libanu. [4, 1-15]
Piękna jesteś, przyjaciółko moja, jak Tirsa,
wdzięczna jak Jeruzalem,
groźna jak zbrojne zastępy.
Odwróć ode mnie twe oczy,
bo niepokoją mnie.
Włosy twoje jak stada kóz
falujące na górach Gileadu.
Zęby twe jak stado owiec,
wychodzących z kąpieli:
każda z nich ma bliźniaczą,
nie brak żadnej.
Jak okrawek granatu skroń twoja,
za twoją zasłoną.
Sześćdziesiąt jest królowych
i nałożnic osiemdziesiąt,
a dziewcząt bez liczby,
lecz jedna jest moja gołąbka, moja
nieskalana,
jedyna swej matki,
wybrana swej rodzicielki.
Podziwiają ją dziewczęta i zwą ją szczęśliwą,
Królowe i nałożnice ją wysławiają:
„Kimże jest ta, która świeci z wysoka jak
zorza,
piękna jak księżyc, jaśniejąca jak słońce,
groźna jak zbrojne zastępy?" [6, 4-10]
Jak piękne są twe stopy w sandałach,
księżniczko!
Linia twych bioder jak kolia,
dzieło rąk mistrza.
Łono twe, czasza okrągła:
niechaj nie zbraknie w niej wina
korzennego!
Brzuch twój jak stos pszenicznego ziarna
okolony wiankiem lilii.
Piersi twe jak dwoje koźląt,
bliźniąt gazeli.
Szyja twa jak wieża z słoniowej kości.
Oczy twe jak sadzawki w Cheszbonie,
u bramy Bat-Rabbim.
Nos twój jak baszta Libanu,
spoglądająca ku Damaszkowi.
Głowa twa wznosi się nad tobą jak Karmel,
włosy głowy twej jak królewska purpura,
splecione w warkocze.
O, jak piękna jesteś, jakże wdzięczna,
umiłowana, pełna rozkoszy!
Postać twoja wysmukła jak palma,
a piersi twe jak grona winne.
Rzekłem: wespnę się na palmę,
pochwycę gałązki jej owocem brzemienne.
Tak! Piersi twe niech mi będą jak grona
winne,
a tchnienie twe jak zapach jabłek.
Usta twoje jak wino wyborne,
które spływa po podniebieniu,
zwilżając wargi i zęby. [7, 2-10]

Miniatura z *Codex Manesse*, XIV wiek, Heidelberg, Universitätsbibliothek

Nie trzeba wiele, aby sprowadzić ów ideał piękna do wyglądu wielu dam, które widujemy na miniaturach ilustrujących opowieści rycerskie, a nawet licznych rzeźb Marii z Dzieciątkiem na ręku, w gorsecie, który skromnie podtrzymuje piersi.
Poza środowiskiem doktrynalnym mamy rozkoszne opisy piękności niewieścich w pieśniach wagantów (*Carmina Burana*) i w kompozycjach poetyckich zwanych pastorellami, w których student lub rycerz uwodzą spotkaną przypadkowo pasterkę i cieszą się jej wdziękami.
Takie było średniowiecze: publicznie sławiło łagodność, a otwarcie akceptowało przejawy okrucieństwa, i obok stronic najwyższej surowości moralnej oferowało momenty szczerej **zmysłowości** – i to nie tylko w opowiadaniach Boccaccia.

Zmysłowość średniowieczna
Anonim (XII-XIII wiek)
Carmina Burana
Nie ma jednakże takiego lodu, który mógłby wyziębić miłość, będącą źródłem intymnego ciepła i zdolną ożywić to wszystko, co zdrętwiało przez ospałą zimę. Cierpię gorzko i umieram z powodu rany, którą się chlubię. Ach, obyż przynajmniej zechciała uleczyć mnie pocałunkiem ta, która raduje się, przeszywając mi serce swoimi słodkimi strzałami.
Radosna i miła w uśmiechu, przyciąga do siebie wszystkie spojrzenia. Jej wargi, miękkie i zmysłowe, jednocześnie jednak tak niewinne, wprowadzają mnie w lekką ekstazę, wsączając pocałunkami słodycz podobną do miodu: w takich chwilach czuję się jak bóg! Jej czoło pogodne i białe jak śnieg, jaśniejące światło jej oczu, włosy o złotym poblasku, jej ręce jaśniejsze niż lilie każą mi wzdychać. [...]
Dzieweczka pozwoliła mi się zobaczyć, mówić z nią i ją pieścić, a w końcu się pocałować; brakowało jednak jeszcze ostatniego i najsłodszego celu miłości. Jeśli go nie przekroczę, to, na co mi pozwoliła, przyda jedynie nowego ognia moim żarliwym pragnieniom.
Zbliżam się do celu, ale moja dziewczyna rozpłomienia mnie jeszcze bardziej, podczas gdy czułym płaczem próbuje uniknąć sforsowania bariery swego dziewictwa. Płacze, a ja spijam jej słodkie łzy; i w ten sposób upajam się coraz bardziej, i coraz silniej płonę z namiętności.
Pocałunki wilgotne od łez mają smak jeszcze słodszy i podniecają ducha do intymniejszych jeszcze pieszczot. Jestem wzburzony namiętnością i płomień mojego pragnienia staje się wciąż bardziej palący: Koronide tymczasem daje upust swojej męczarni w szlochaniu nabrzmiałym od płaczu i nie pozwala mi spełnić moich próśb. Dołączam prośby do próśb, pocałunki do pocałunków; a ona dodaje łzy do łez, kłóci się i mnie znieważa, patrzy na mnie oczami to wrogimi, to niemal błagającymi. To walczy ze mną, to mnie błaga i kiedy proszę ją i pieszczę, staje się jeszcze bardziej głucha na moje żądania. [...]
Staję się śmiały i używam siły. Ona drapie mnie paznokciami, wyrywa mi włosy, odpycha mnie z całej mocy, kurczy się i ściska kolana, aby nie otwierać bramy

wstydu. Walczę coraz bardziej, aż osiągam mój tryumf. Obejmuję ją ściśle, przytrzymując jej członki, ściskam jej nadgarstki i całuję ją namiętnie; tak otwiera się królestwo Wenery. Rzecz podoba się obojgu. Moja kochana już mnie nie odpycha, ale staje się cichsza, i daje mi pocałunki słodkie jak miód.

Piękny Masetto

Giovanni Boccaccio (1313-1375)
Dekameron, Dzień trzeci, opowieść pierwsza
Wilk w owczarni

Wreszcie przeorysza, która dotąd niczego się nie domyślała, przechadzając się samotnie pewnego upalnego dnia po ogrodzie, spostrzegła Masetta, który po całonocnym dojeżdżaniu z sił opadł i spał rozciągnięty pod migdałowym drzewem. Wiatr odwiał mu koszulę, odsłaniając przed przeoryszą całe przyrodzenie. Przeorysza na tę pokusę poczuła równą chęć jak jej mniszki. Widząc, że jest sama, obudziła Masetta i zawiodła go do swej celi, gdzie go przez kilka dni trzymała (ku wielkiej żałości mniszek, gorzko skarżących się, że ich ogród tak długo odłogiem leży), próbując uparcie, jak smakuje ta słodycz, którą zawsze potępiała. Wreszcie odesłała pachoła do jego izdebki. Ponieważ jednak często go jeszcze wzywała, żądając od nieboraka, który i tak ledwo pracy mógł wydołać, części równającej się wszystkim innym, pomyślał Masetto, że ta udana głuchota i niemota do wielkiego nieszczęścia go przywieść może.
Dlatego też pewnej nocy, gdy z przeoryszą w łożu leżał, nagle swój język rozwiązał i rzekł:
– Słyszałem wprawdzie, wielebna matko, że jeden kogut na dziesięć kur starczy, ale i to wiem, że dziesięciu mężów zaledwie jedną białogłowę ukontentować może. Mnie jednemu przypadło dziewięć niewiast obsługiwać, czemu za wszystkie skarby świata podołać nie mogę. Już mnie to ogrodnicze rzemiosło do tego przywiodło, że nie mogę zdziałać ani mało, ani wiele. Albo mnie więc z Bogiem odpuśćcie, albo jakieś zapobieżenie na to zło znajdźcie!
Przeorysza, usłyszawszy słowa człeka, którego za niemowę poczytywała, przeraziła się niepomału i zawołała:
– Dla Boga! Co to znaczy? Miałam cię za niemego!
– Byłem nim, matko wielebna – odparł Masetto – ale nie od urodzenia. Choroba odjęła mi mowę i dopiero po tej nocy ją odzyskałem, za co nieskończone dzięki Bogu składam.
Przeorysza uwierzyła mu i spytała go, co znaczy owo napomknienie o jakichś dziewięciu białogłowach, którym służyć musi.
Wówczas Masetto wszystko jej wyjawił, z czego przeorysza poznała, że nie ma w klasztorze ani jednej mniszki, co by głupsza od niej była. Jako białogłowa ostrożna, postanowiła wprzód, nim Masetta od siebie wypuści, naradzić się z mniszkami, co uczynić należy, aby Masetto dobrej sławy klasztoru na szwank nie naraził. W tym czasie umarł właśnie stary rządca. Mniszki przyznały się szczerze wobec siebie do popełnionego przez wszystkie grzechu i postanowiły wspólnie, za zgodą Masetta, rozpuścić wieści, że dzięki ich nieustannym modlitwom i wstawieniu się patrona klasztoru, niemy i głuchy pachoł po latach wielu mowę i słuch odzyskał. Później uczyniły go rządcą klasztoru i tak mądrze pracę jego podzieliły, że jej wydołać potrafił. Chocia i wiele mniszątek na świat przyszło, przecie zakonnice tak ostrożnie działać umiały, że nikt niczego się nie domyślił. Dopiero po śmierci przeoryszy, gdy podstarzały Masetto do domu już z zebranym dobytkiem chciał powracać, sprawa na jaw wyszła. Wrócił do swej wsi, skąd wyszedł z siekierą na plecach, jako człek stary, bogaty i ojciec dzieci, nie mający nijakich trosk o ich wyżywienie. Użył sprytnie młodości swojej i zwykł był powtarzać, że tak Bóg nagradza pracowitych ogrodników w winnicy swojej.

Piękna kobieta

Giovanni Boccaccio (1313-1375)
Wiersze

Jak śnieżne perły, wprost od jubilera,
co z rubinowej wyglądają kruży
ust, co anielski uśmiech je otwiera,
gdy pod brwią czarną taki blask się mruży,
który zapala Jowisz i Wenera;
i białej lilii, i szkarłatnej róży
barwa zmieszana wszędy, zawsze szczera,
co się udaniem żadnym nie posłuży;
ze złotych włosów, zda się, światło spływa
na to wesołe czoło, znad którego
miłość oślepia cudem swojej jawy;
reszta osoby równie jest godziwa,
wedle uroku już wyrzeczonego,
tej, która cała jest jak anioł prawy.

2. Damy i trubadurzy

W XI wieku rozkwita poezja trubadurów prowansalskich, którą naśladowały romanse rycerskie cyklu bretońskiego i poezja włoskiego *dolce stil nuovo*, „nowego słodkiego stylu"; z wszystkich tych tekstów wyłania się szczególny obraz kobiety jako czystego i wysublimowanego obiektu miłości, **upragnionej i niedostępnej**, a często o tyle upragnionej, o ile właśnie niedostępnej. Według pierwszej interpretacji postawa ta (dotyczy to zwłaszcza poezji trubadurów) stanowi wyraz feudalnego szacunku: podczas nieobecności seniora, którego porwały przygody krucjaty, szacunek trubadura (który wciąż pozostaje rycerzem) przenosi się na damę, adorowaną, ale szanowaną, której **poeta staje się wasalem**, sługą, i uwodzi ją platonicznie swoimi pieśniami. Dama gra rolę, która należy do pana, jednakże wierność wobec pana sprawia, że jest ona nietykalna.

Upragniona i niedostępna
Jaufré Rudel (XII wiek)
No sap chantar qui so non di
I któż bez słów wiersz składałby,
Bez tonów jakże pieśń by szła?
Na nic się rymy zbierać zda,
Chyba że strofa nimi brzmi.
Tu nową pieśń zaczynam i –
Słuchajcie, miłą wam się zda, a, a.

Niechże się nikt nie dziwi mi,
Że serce me Nieznana ma,
Że ta mi tylko szczęście da,
Której nie znałem – jak przez sny.
Raduję się, choć nie wiem, czy
Na dobre wyjdzie radość ta, a, a.

Rozkoszny cios zadała mi,
Okrutna szczęścia pali skra,
Że aż powłoka ciała mdła
Od żaru tego słabnie, drży.
Serce tęsknota wieczna ćmi,
Nie mija, jeno trwa i trwa, a, a.

Gdy wesół witam słodkie sny,
Wprost do niej bieży dusza ma,
Do niej też biegnę w innych snach,
Kiedy się kładę smutny, ckny,
Lecz gdy brzask nowe wieści dni,
Szczęście ulatnia się jak mgła, a, a.

Ani ją miałem kiedy, ni
Siebiem jej kiedy w życiu dał,
Nie będę jej, ni ona ma,
Nie przyrzekała nigdy mi –
Skąd mam co wiedzieć, kiedy i
Nie mówi prawdy, i nie łga, a, a.

Gładko ta piosnka wyszła mi,
Jak trzeba rymy, strofy ma,
Byle nie wpadła w uszy kpa,
Co ją przekręci. Pragnę, by
Słyszał pan Bertrand, jak nią brzmi
Quercy i cała Tuluza, a, a.

Wenus adorowana przez sześciu legendarnych kochanków, talerz z manufaktury florenckiej, przypisywany Mistrzowi Świętego Marcina, ok. 1360, Paryż, Luwr

Miniatura
z *Codex Manesse*,
XIV wiek,
Heidelberg,
Universitätsbibliothek

Według innej interpretacji trubadurów inspirowała herezja katarska, od której przejęli postawę pogardy w stosunku do ciała; jeszcze inna stwierdza, że ulegali wpływom mistycznej poezji arabskiej; postrzega się wreszcie poezję dworną jako przejaw wyszlachetnienia obyczajów klasy rycerskiej i grupy feudalnej, nawykłej dotychczas jedynie do przemocy i okrucieństwa. W XX wieku nie brakowało psychoanalitycznych rozpraw na temat wewnętrznych konfliktów miłości dwornej, w której kobieta jest jednocześnie pożądana i odrzucana, gdyż ucieleśnia się w niej obraz matki, albo też rycerz narcystycznie zakochuje się we własnym, odbitym w damie obrazie.

Poeta wasal
Bernart de Ventadorn (XII wiek)
Nic w tym dziwnego...
Nic w tym dziwnego, że w darze
pani mej śpiewam jak ptak nieprzerwanie,
bo serce mam w piersi i mocniej niż
wszystko pociąga mnie za nie
umiłowanie,
i lecę, gdzie mi rozkaże.

Jest jako martwy, ten kto nie czuje miłości,
słodyczy sercu zabrania;
Cóż warty żywot ten bez miłowania:
zmartwień przydawać przykrości?

Prawdę powiadam wam, że moja luba
jest najpiękniejsza i najlepsza w świecie.
Płaczę oczami i sercem i dymi już z mego
czuba,
w miłości tej moja zguba.

Cóż mogę więcej, skoro miłość szczera
już w ciemnej zamyka mnie celi,
klucz miłosierdzia tylko go otwiera,
a jego któż mi udzieli?

Złoto i srebro świata tego całe,
gdybym je posiadł, złożyłbym w ofierze,
by moja pani tylko zrozumiała,
jak bardzo miłuję i szczerze!

Kiedy ją widzę w całej pełni jawy:
jej oczy, twarz, barwy bledsze,
dygocę cały z obawy
jak liść na wietrze.

Pani, o jedno tylko ciebie proszę:
byś mnie zrobiła swym wasalem,
niech jak seniora swego ciebie chwalę,
jakie nie będą twe nagrody.
Patrz, na twój rozkaz serce tobie noszę,
dworne i pełne pogody!

3. Damy i rycerze

Nie miejsce tu jednak, aby zagłębiać się w tę historyczną dyskusję. Interesuje nas natomiast samo powstanie ideału kobiecego piękna i dwornej namiętności miłosnej, w której pragnienie spotęgowane zostaje przez zakaz, a dama podtrzymuje w rycerzu stan permanentnego cierpienia, co rycerz przyjmuje z radością.

Stąd fantazje o wciąż odraczanym posiadaniu, w których im bardziej kobieta postrzegana jest jako nieosiągalna, tym silniej podsycane jest pragnienie, które rozpala ukochana, i tym bardziej transformuje się jej piękno.

To odczytanie miłości dwornej nie bierze pod uwagę faktu, że wiele razy **trubadur** nie zatrzymuje się na progu odmowy, a błędny rycerz nie powstrzymuje się od cudzołóstwa, tak jak zdarza się to Tristanowi, który – porwany namiętnością do Izoldy – zdradza króla Marka.

Kochał ją wielce i jej pragnął, uważając bardzo, aby ani ona, ani nikt inny tego nie wiedział; cenił bardzo swą wartość i swą zasługę i przyczynił nią sobie wielu przyjaciół i wiele przyjaciółek, blisko i daleko. A ona przyjmowała go w sposób, którym mógł się bardzo szczycić. A umierał z pragnienia i lęku tak bardzo, że nie ośmielał się prosić jej o miłość ani okazać jej, że jest w niej zakochany. Ale jednego dnia, jak człowiek dręczony przez miłość, stanął przed nią i rzekł jej, że kocha pewną kobietę szlachetną i młodą, i wielkiej wartości, i cieszy się jej wielką zażyłością, nie ma jednakże śmiałości powiedzieć, że ją miłuje, ani tego okazać, ani też prosić jej o miłość, tak bardzo onieśmiela go jej wielkie bogactwo i przez wszystkich szanowana wartość; i prosi ją, aby w imię Boże i przez litość zechciała poradzić mu, czy powinien otwierać przed nią swoje serce okazywał jej szacunek i lękał się jej wyznać miłość, którą dla niej czuje; zanim jednak umrze, radzę mu objawić jej swoją miłość i pragnienie i prosić ją o przyjęcie go za sługę i przyjaciela. I zapewniam cię, że jeśli kobieta jest inteligentna i dworna, nie będzie miała tego za złe ani nie poczuje się zniewaźona, ale wręcz cenić go będzie jeszcze więcej i traktować z większym szacunkiem. Radzę ci, abyś otworzył twoje serce przed kobietą, którą kochasz, i okaza jej pragnienie, które dla niej czujesz, i abyś prosił ją, aby przyjęła cię za sługę i rycerza; ponieważ jesteś rycerzem tak szanowanym że nie ma kobiety na świecie, która nie powinna się cieszyć, że ma cię przy sobie jako rycerza i sługę. Widziałam, jak pani Alazais, hrabina z Saluzzo, przyjmowała zaloty Peire'a Vidala, a hrabina Burlatz – Arnauta de Maroill; i pani Maria – Gaucelma Faidit; i pani Marsylii – Folqueta

Ofiarowanie serca i Kochanek ofiarowuje swojej damie naczynie ze srebra z Roman d'Aleksandre, wykonane w Brugii pod kierunkiem Jeana de Grise, 1344, Oksford, Bodleian Library

Zawsze jednak pojawia się w tych opowieściach myśl, że oprócz zauroczenia zmysłów miłość niesie także **nieszczęście i wyrzuty sumienia**. Dlatego – w taki sposób wieki następne odczytywały historię miłości dwornej – chwile moralnej słabości (i sukcesu erotycznego) niewątpliwie zeszły na drugi plan w stosunku do idei niespełnienia i przeciągającego się w nieskończoność pragnienia, kiedy to zdobyta przez kobietę władza nad kochankiem ujawnia aspekty masochistyczne, a namiętność potęguje się tym bardziej, im mocniej jest upokarzana.

z Marsylii. Dlatego radzę ci i cię
upoważniam, silna słowem mym
i zapewnieniem, abyś prosił ją i błagał
o miłość". Raimbaut, kiedy usłyszał radę,
którą mu dała, i zapewnienie
i upoważnienie, które oferowała, rzekł jej,
że to ona jest kobietą, którą miłuje
i w związku z którą pytał ją i prosił
o zdanie. A pani Beatrycze powiedziała mu,
że mile jest powitany, i aby starał się działać
szlachetnie, dobrze mówić i stawać się jej
godnym, i że skłonna jest go przyjąć za
rycerza i sługę, i by poświęcił się temu
z zapałem. I Raimbaut starał się mówić
i postępować godnie i przymnażać prestiżu
pani Beatrycze, ile to będzie w jego mocy.
I wtedy napisał kanconę, którą znajdziecie
spisaną tutaj poniżej: [Miłość] chce, abym
poszedł za prawem jej i zwyczajem.

Nieszczęście i wyrzuty sumienia
Guido Cavalcanti (ok. 1250-1300)
Io non pensava che lo cor giammai
Ani myślałem, że taką otchłanią
westchnień mi serce będzie, takiej męki!
Z głębi mej duszy takie uszły jęki,
że zaglądałem niemal w oczy śmierci.
Pokoju nie mam, chwili bez wojenki,
odkąd znam Miłość i znam moją panią.
Miłość mi mówi: „Tyś za słaby na nią.
Moc jej rozerwie cię na ćwierci".
Odeszła cnota ma niepocieszona,
odkąd me serce bitwę porzuciło,
w której oczami przepięknymi ona
w taki mnie sposób ugodziła głuchy,
że wnet skłoniła Miłość swoją siłą
do ucieczki wszystkie moje duchy.
Ach, nigdy dosyć, nigdy dość gorąco
o tej kobiecie, pełnej tak piękności,
że sobie rozum ludzki niech nie rości,
że by potrafił objąć ją jakoby.
Kiedy pomyślę o jej szlachetności,
duszę swą czuję, pośród serca drżącą,
jako rzecz, którą w wielki podziw wtrącą
wielkie walory jej osoby.
Tak mnie głęboko swym zraniła blaskiem,
że wokół siebie słyszę już wzdychania:
„Ach, swej osoby smutnym tym obrazkiem
nie u kobiety, ale u martwego
wyprosiłby zmiłowania".
A ona nie widzi tego!
Gdy zapragnąłem zaś owo kochanie
sercu wyrazić, co mnie zachwycało,
zdrowia uczułem w sobie już tak mało,
że z nieśmiałości całkiem oniemieję.
Miłość, co piękność jej widziała całą,
tak mnie zatrważa, że znieść nie jest
w stanie serce, że słyszy lekkie jej stąpanie,
wzdycha i mówi: „Tracę już nadzieję,
naprawdę bowiem krył jej uśmiech słodki
jedną tajemną, przenikliwą strzałę,
która najgłębsze serca przeszła środki.
Co ci powiadam, zapamiętaj sobie:
skoro ujrzałeś wdzięki jej wspaniałe,
to siłą rzeczy umrzeć trzeba tobie".
Ty wiesz, kancono, że w Miłości księgi
piszę cię, odkąd panią mą ujrzałem,
cały powierzam tobie się z zapałem,
niech poprzez słowa twoje mnie usłyszy,
wiedź do niej, proszę, już nie juczne ciałem,
duchy, co serca zerwały poprzęgi
i od zbyt wielkiej uciekły potęgi,
aby nie polec gdzie w ciszy.
I idą same, nie ma tam nikogo,
kto by je cieszył, całe przerażone...
Więc powierzoną je poprowadź drogą,
a kiedy staną, powiedz, u jej jawy,
że „z serca uciekły one
kogoś, kto kona z obawy".

4. Poeci i miłości niemożliwe

Można powiedzieć, że koncepcja miłości niemożliwej w większym stopniu była efektem pewnej romantycznej interpretacji średniowiecza niż zwykłą jego kreacją; twierdzono nawet, iż samo „wymyślenie" miłości (w jej formie wiecznie niespełnionej namiętności, źródła słodkiego nieszczęścia) nastąpiło wtedy i przeniknęło do sztuki nowoczesnej, począwszy od poezji do powieści oraz opery lirycznej. Dobrze ilustruje to historia **Jaufré Rudela** z XII wieku.
Był on księciem Blaye i brał udział w drugiej krucjacie. Trudno ustalić, czy wtedy właśnie poznał obiekt swojej miłości, jakim mogła być hrabina Trypolisu w Syrii [dzisiaj w Libanie], Odierna, albo jej córka Melisenda. W każdym razie wkrótce narodziła się legenda, wedle której Rudel miał pielęgnować w sercu miłość dla owej – nigdy przez niego nie widzianej – **dalekiej księżniczki** i wyruszyć na jej poszukiwanie. W podróży ku nigdy nie oglądanemu obiektowi swojej niepohamowanej miłości Rudel popada w chorobę i dopiero w chwili, kiedy ma już umrzeć, powiadomiona o jego istnieniu dama biegnie do łoża śmierci swego udręczonego wielbiciela, aby zdążyć – nim wyzionie ducha – ofiarować mu niewinny pocałunek.

Mała śmierć.
Jaufré Rudel umiera w ramionach hrabiny Trypolisu,
ze śpiewnika z Italii północnej,
XIII wiek,
Paryż,
Bibliothèque Nationale de France

Jaufré Rudel
Anonim (XIII wiek)
Jaufré Rudel z Blaye
Jaufré Rudel z Blaye był człowiekiem bardzo szlachetnym, księciem Blaye. I zakochał się w hrabinie z Trypolisu, nigdy jej przedtem nie ujrzawszy, albowiem słyszał, jak dobrze mówili o niej pielgrzymi, którzy przybywali z Antiochii. I ułożył o niej wiele wierszy o nader udanych melodiach, o skromnych jednakże słowach. A pragnąc bardzo ją zobaczyć, został krzyżowcem i wypłynął na morze, a na statku zaatakowała go choroba i doprowadzony był do Trypolisu, do pewnej oberży, i zostawiony tam na śmierć.
I powiadomiono hrabinę, a ona przybyła do niego, stanęła przy jego wezgłowiu i wzięła go w swoje ramiona. A on uświadomił sobie, że jest to hrabina, i od razu odzyskał słuch i węch, i zaczął wysławiać Boga za to, że pozwolił mu żyć tak długo, ażeby mógł ją zobaczyć; i w ten sposób umarł w jej ramionach. A ona kazała pogrzebać go z wielką pompą w domu Świątyni; a potem jeszcze dnia tego stała się mniszką z rozpaczy, którą czuła z powodu jego śmierci.

Daleka księżniczka
Jaufré Rudel (XII wiek)
Kancony
Gdy dnie wydłuża maj zielony,
Miły mi śpiew ptaszęcia w dali,
Myślę, wędrując w inne strony,
O miłowaniu mym w oddali,
Dusza tęsknotą tak ściśnięta,
Że głogi w dali i ptaszęta,
I maje równe grudniom lutym.

Za pana uznam, z czyjej woli
Odnajdę Miłowanie w dali,
Ale nie cieszy, tylko boli
To Miłowanie w takiej dali.
Ach, kij mi dajcie, płaszcz pielgrzyma!
Raz jeden stanąć przed oczyma
Tej, w której więzy jestem skuty.

Szczęśliwy dzień, gdy w imię Boże
Zapukam o gościnę w dali,
A gdy zezwoli, spocznę zdrożon,
Pielgrzym, co z wielkiej przyszedł dali.
Słodkie i piękne zda się wszystko,
Gdy Miła z dali będzie blisko,
I żal w radości zabrzmi nuty.

Wrócę z weselem, wrócę z płaczem
Od Miłowania mego w dali,
Lecz któż wie, kiedy ją obaczę,
Zbyt ziemie nasze los oddalił.
Ile mil, ile dróg i trudów –
Chyba Bożego trzeba cudu!
Tęsknoty jadem chodzę struty.

Żadna mnie inna nie upoi
Prócz Miłowania mego w dali,
Bo któraż przy niej się ostoi
Urodą, z bliska czy z oddali?
Dla pięknej mej Umiłowanej
Rad w saraceńskie chcę kajdany –
Bliżej być przy niej, chociaż skuty!

Oby Bóg, dawca wszystkich losów,
Co i tę miłość wzniecił w dali,
Wysłuchał mej tęsknoty głosu
I dał mi moją Miłą z dali.
Tak wielka będzie radość owa,
Że mi się ogród i alkowa
Pałacem zdadzą w złocie kutym.

Nie skłamie ten, co mi zarzuci,
Żem umiłował w wielkiej dali,
Nic mnie nie cieszy, nic nie smuci
Prócz Miłowania mego w dali.

Lecz próżne żądze, płacze, rany,
Miłuję, sam niemiłowany...
W kolebce los mi ten usnuty.

Lecz próżne żądze, płacze, rany,
Miłuję, sam niemiłowany...
W kolebce los mi ten usnuty.

Miłość do ziem oddalonych
Jaufré Rudel (XII wiek)
Kancony
Gdy na wiosnę roześmiana
Struga piosnką dźwięczy fal,
Gdy rozkwita znów tarnina,
Słowik w gaju kląska znów,
W słodkich trelach ponawiana
Piosnka jego dzień zaczyna –
I na mnie pora śpiewania.

O, daleka Ukochana!
Serce moje ściska żal.
Inny balsam, driakiew inna
Twoich nie zastąpią słów,
Lecz alkowy twej firana
Albo gaj niech nam gościny
Udzielą gwoli kochania.

Żądza nigdy nie spełniona!
Tym gorętszym żarem tchnę –
Gładsza, bo z chrześcijanina
Nie zrodziła się jak świat,
Z Żyda ani z Saracena.
Słodka temu spada manna,
Komu miła się nie wzbrania.

W sercu moim wiecznie ona,
Wszystkie myśli do niej ślę.
Cóż, od innych uwielbiana,
Każdy mi ją skraść by rad!
Lecz miłości sroga rana
Szczęściem bywa uleczona –
Nie trza mi więc litowania!

Bez pieczęci, pergaminu,
Filhol, nieś te słowa w świat
W mowie, którą zwą *romana* –
Hugo Brun, poczciwy pan,
Słuchać rad. Jego dziedzina:
Poitou, Berri i Gwijana
Szczęśliwe, a też Bretania.

Powstanie tej legendy zainspirowały najwyraźniej nie tylko pewne rzeczywiste fakty z życia Rudela, ale też jego pieśni, opiewające namiętność do wyśnionej i nigdy nie widzianej piękności.
W wypadku Rudela mamy do czynienia z gloryfikacją miłości niemożliwej i w niemożliwości swojej upragnionej, dlatego właśnie ten poeta, w większym stopniu niż jakikolwiek inny, tak zafascynował kilka wieków później wyobraźnię romantyczną.
Warto zatem przeczytać razem z kanconami trubadura także wiersze Heinricha **Heinego**, Giosué **Carducciego** i Edmonda **Rostanda**, którzy w XIX wieku podjęli, wraz z niemal dosłownymi cytatami, te niezwykle oryginalne pieśni i uczynili z życia Jaufré Rudela romantyczną legendę.
Niewątpliwie pod wpływem poezji trubadurów włoscy poeci *stil nuovo* wypracowali mit kobiety nieosiągalnej, od doświadczenia stłumionego cielesnego pożądania aż do mistycznego stanu duszy.

Heinrich Heine
Romancero
Letzte Gedichte, 1851

Na zamku w Blaia arrasami
są przysłonięte ściany;
hrabianka Tripolisu splotła
je w sposób wyszukany.

I swoje serce też tam wplotła,
miłości łzy i jęki,
zaklęła w jedwab drogocenny
tę scenę pełną męki:

Jaufré Rudel, konając, widzi –
za morzem utęsknienia –
hrabiankę i snu twarz poznaje,
co noc mu rozpłomieniał.

I po raz pierwszy i ostatni
ogląda – tak nie wcześnie –
na jawie – ową Damę,
którą przeczuwał we śnie.

Hrabianka się ku niemu schyla,
jak poprzez snu zasłonę
całuje wargi jego blade,
sławieniem jej wsławione.

Ach, w pocałunek pożegnania
gest czuły się przemienia,
i jeden puchar wychylili
rozkoszy i cierpienia.

Na zamku w Blaia długie noce
są drżące, rozszeptane,
duchy z arrasów porzucają
swą haftowaną ścianę.

Dwa widma: Dama i Trubadur,
które tęsknota pali,
znów powracają do żywota
i chodzą po tej sali.

Przesłodkie żarty i zwierzenia
i szepty słychać błogie,
gdy paradują śmierci dworne,
tak trubadurom drogie.

„Jaufré! Jak martwe serce moje
dziś grzeją twoje słowa,
nigdy w tych węglach zagaszonych
tak ogień nie buzował".

„W spojrzeniu oczu twych do życia
powracam, ukochana,
martwy jest tylko ból mój dawny,
człowiecza moja rana".

„Jaufré! Dziś w śmierci się kochamy
jako i we śnie wprzódy,
takie nam czuły bóg miłości
objawił swoje cudy".

„O Melisenda! Sen, śmierć sama,
to mara tylko złudna,
Prawda jedynie jest w miłości,
miłuję cię, o cudna!"

„Jaufré! Jak cichy jest i słodki
księżyca promień w Blaia!
Nie chcę powracać nigdy więcej
na piękne słońce maja".

„O Melisenda! Miła moja,
tyś sama jak blask słońca;
tam gdzie ty stąpisz, tam jest wiosna,
i miłość, maj bez końca".

I chodzą tak pod arkadami
i mówią: duch do ducha,
a z nimi jasność księżycowa,
jak dworka, która słucha.

A kiedy żywym słońce wstaje,
jutrzenka pełna krasy
przepędza duchy przelęknione
z powrotem na arrasy.

Giosué Carducci
Jaufré Rudel, 1888
Już od Libanu wschodzi zorza,
krzyżowców okręt płynie
od strony Cypru poprzez morza,
gdzie mówią po łacinie.
Na rufie śpi na rękopisie,
w gorączce, książę Blaye,
śni mu się zamek w Trypolisie,
o którym serce baja.

Wzniósł na azjacki brzeg powieki,
pieśń sławną swoją śpiewa:
„Miłości mojej kraj daleki,
a w sercu moim ból".
Jak słodka skarga okręt nagli,
mknie szara za nim mewa,
a słońce ponad bielą żagli
chmur ożałobił tiul.

Przypływa okręt w serca strony,
już w cichym porcie staje,
sam idzie Bertrand, zamyślony,
na wzgórze, za rozstaje.
Na zamek kirem już okryta
wejść tarcza z Blaye chce.
O panią Trypolisu pyta:
„Gdzie Melisenda, gdzie?"

„Z wielką nowiną o miłości
i śmierci mnie przysłano.
Jaufré Rudela jegomości
serce przynoszę tu.
Z daleka doszły go o tobie wieści
i umiłował niewidzianą:
przybył, pozdrawia i w boleści
kona, poeta twój".

Długo na giermka patrzy dama,
zamyśli się zaiste,
i w czarny tiul zasłoni sama
twarz, oczy swe gwiaździste:
„Gdzie kona? Chodźmy już" –
zmysłowo
nalega, delikatnie;
na wierną prośbę pierwsze słowo
miłości i ostatnie.

Leżał pod pięknym baldachimem,
miał morze pod powieką:
i tęsknym pieśni rymem
dręczył pragnienie swe.
„Ty, co stworzyłeś dla mnie, Panie,
tę miłość tak daleką,
spraw, niech mi da pocałowanie
w ostatnie tchnienie me".

Tymczasem u boku druha
pani przybędzie miłości,
ostatniej nuty dosłucha
i u drzwi stanie w litości.
I szybko, szybko, ręką drżącą
odrzuci woal swój:
„Jaufré - odezwie się gorąco –
Jaufré, ja jestem tu".

Aż uniósł się ze zdumienia
nad grube śmierci kobierce
i utkwił nie bez westchnienia
w jej twarzy spojrzenie swe.
„Czy to są oczy te, które
przyobiecało mi serce?
To czoło ubierał mi w chmurę
świetlistą tęskny mój sen?"

Jak księżyc nocą majową
z chmur sączy promień biały
na kwiaty, co tak zmysłowo
zakwitły i zapachniały,
tak piękność się objawiła
kochającemu w zachwycie
i słodycz w serce wsączyła,
skąd uchodziło już życie.

„Lecz czymże życie to, hrabianko?
Snu cieniem, który ucieka,
bajeczką, krótką pogadanką,
gdy prawdą miłość jest.
Otwórz dla śmierci swe ramiona,
mój duch za śmiercią cię czeka.
Kochanka, który już kona,
pocałuj, choćby przez śmierć".

Bladego więc miłośnika
dama do łona przyciska
i wargi do warg przytyka,
w miłości, całuje go, drżąc.
A słońce na niebie pogody
śród fal śmiejących się błyska,
nad panią śnionej urody,
nad zmarłym poetą lśniąc.

Edmond Rostand
Daleka księżniczka, 1895
Nie żadne wzdychać to cuda,
gdy komu panna się uda,
blondynka, czarna lub ruda,
co czeka,
aż lekko i nie bez wiana
posadzi ją na kolana.
Lecz moja księżniczka kochana
daleka!

Nie, tego wiersz mój nie chwali:
wciąż kochać ją itd.,
gdy można cmoknąć tej lali
snów wieko,
gdy posag leży na stole
i ślubny wianek na czole.
Nie, ja księżniczkę swą wolę
daleką!

Ach, jakież wzniosłe to stany,
gdy kocha, kto nie kochany,
bez lęku i bez odmiany,
za rzeką,
i z pięknej jedynie sławy
damę, co profil ma prawy.
Księżniczkę swą wolę od jawy
daleką!

Jest rzeczą boską zaiste
śluby jej składać wieczyste:
królowej, która artystę
urzeka.
Sen mnie jedynie obchodzi,
bez niego żywot ten szkodzi.
Księżniczka tak mnie uwodzi
daleka!

Pani anielska
Lapo Gianni (XIII wiek)
Angelica figura
Anielski kształcie, któryś ninie
z nieba zstąpił, szerzyć swe
zbawienie,
całą swą moc w ciebie wlały
bóg miłości lubo przyrodzenie.
W sercu twoim zadrżał duszek mały,
okiem wyszedł, ranić mnie do kości,
gdy patrzałem na twarz twoją lubą,
skoczył w oczy moje tak okrutnie,
aże dusza, serce, z lękliwości
zasypiając, pierzchły jak przed zgubą;
całe czucie moje strach przewierci,
śmierci,
bo śmierć silniejsza była od miłości.
A kiedy dusza znów nabrała siły,
wzywała serce, krzycząc:
„Martweś może,
bo w domu twoim, czuję, ciebie
nie ma?"
A serce, które siły opuściły
(samo, zgubione w świata tego
borze,
bez pocieszenia, drżące
jak rzecz niema),
rzekło: „O pomóż podnieść mi się,
duszo,
do ostrożności wrócić ostrokołu!"
I pospołu
poszły na miejsce ugodzone kuszą.
Tak udręczone były moje wargi,
że zdało mi się, że me serce kona,
jako kwiat, który dziewczę nożem
utnie;
i każdy oddech mój miał kształt tej
skargi:
„Czemuś, Miłości, na mnie
rozsierdzona,
czemuż mnie męczysz tak okrutnie?"

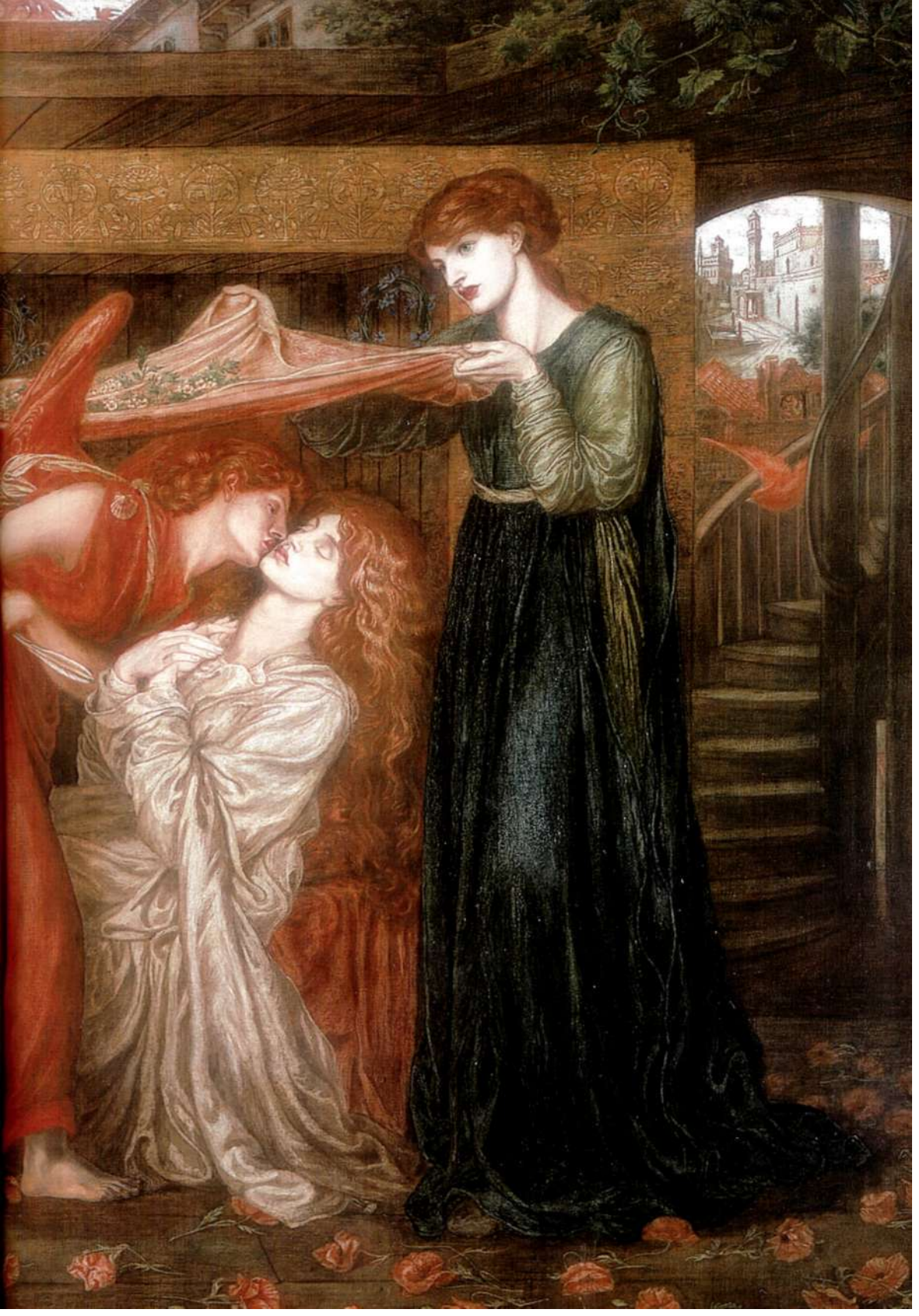
Dante z Beatrycze w Raju,
Cod. marc. It. IX, 276,
XIV wiek,
Wenecja,
Biblioteca Nazionale Marciana

na str. 172-173
Dante Gabriel Rossetti,
Sen Dantego,
1871,
Liverpool
Walker Art Gallery

Także w tym wypadku ideał **pani anielskiej** poetów „nowego słodkiego stylu" dał początek licznym interpretacjom, aż po fantastyczną ideę, że należeli oni do heretyckiej sekty Fedeli d'Amore'a, a kobiecy ideał, o jaki walczyli, był alegoryczną zasłoną dla skomplikowanych filozoficznych i mistycznych koncepcji. Nie trzeba jednak śledzić tych interpretacyjnych przygód, ażeby zdać sobie sprawę, że u Dantego pani anielska nie jest z pewnością obiektem pragnienia stłumionego ani odraczanego w nieskończoność, ale samą drogą zbawienia, środkiem uniesienia się ku Bogu; bynajmniej już nie sposobnością do błędu, grzechu i zdrady, ale drogą ku wyższej duchowości.

Beatrycze
Dante Alighieri (1265-1321)
Życie nowe, II
Po raz dziewiąty, licząc od mych narodzin, niebo światłości wróciło prawie na to samo stanowisko, gdy oczom mym zjawiła się owa chwały pełna pani mych myśli, co jej wielu – nieświadomych, jak ją nazwać – dawało imię „Beatryczy". Życie jej trwało już tyle, że w tym czasie niebo gwiaździste przesunęło się ku wschodowi o dwunastą część stopnia, przeto zjawiła mi się w poczęciu dziewiątego roku swego żywota, podczas gdy ja kończyłem rok dziewiąty. Ukazała się w szacie barwy najszlachetniejszej, skromnego i zacnego szkarłatu, przepasana i zdobna, jak jej młodziuchnemu wiekowi przystało. W tejże chwili, powiadam prawdziwie, duch żywota, mieszkający w najskrytszej komorze serca, zadrżał tak mocno, że odbiło się to gwałtownie w najmniejszych drobinach pulsu, a drżąc, ozwał się w te słowa: *Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi*. Tedy duch żywotny, mieszkający pod wysokim sklepieniem, dokąd wszystkie zmysły czucia zanoszą swoje wrażenia, począł dziwować się wielce, a odzywając się w szczególności do zmysłu widzenia, rzekł: *Apparuit iam beatitudo vostra*. W tej chwili duch przyrodzony, mieszkający tam, gdzie się przyjmuje pokarm, począł płakać, a płacząc, rzekł: *Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!* Chcę rzec, że odtąd Amor owładnął mą duszą, która niezwłocznie z nim się zaręczyła, i objął nade mną taką władzę i panowanie, wzmożony siłą płynącą z wyobraźni, że

Solid
Civitas

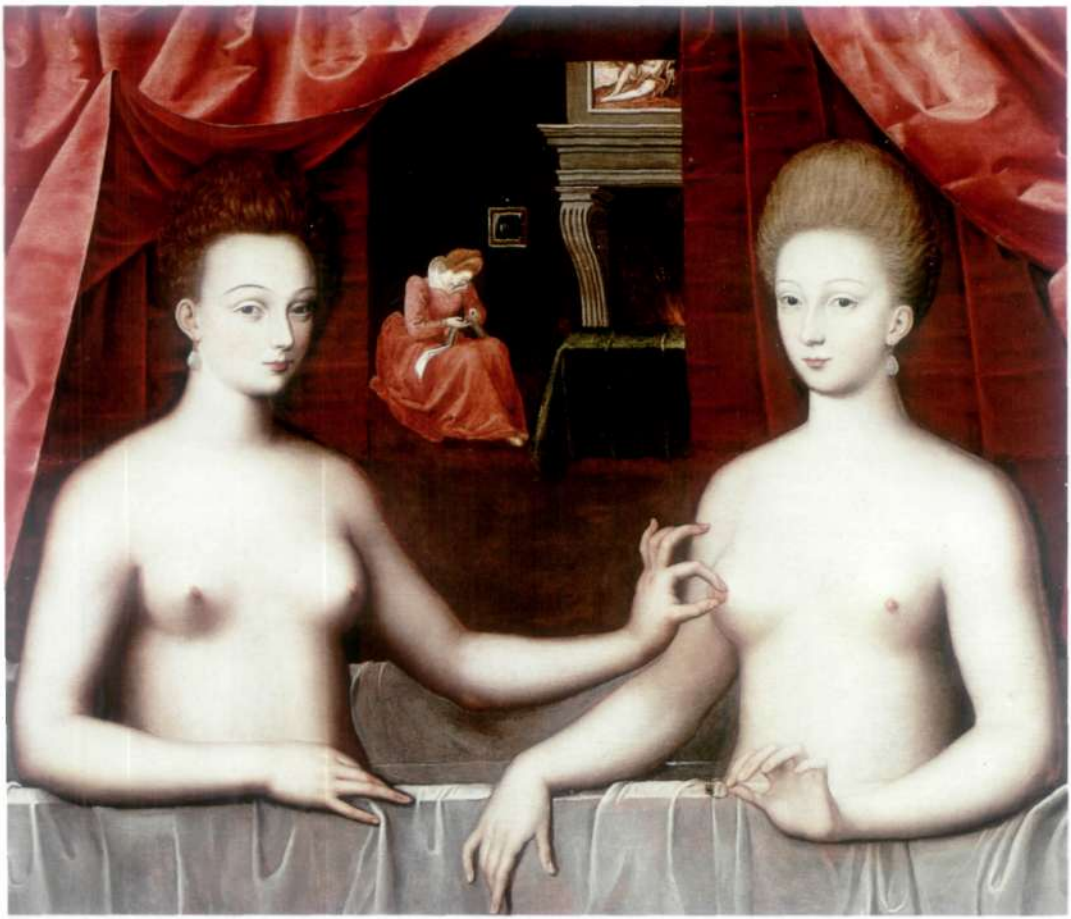


W tym znaczeniu trzeba by śledzić transformację Dantejskiej **Beatrycze**, która w *Życiu nowym* postrzegana jest jeszcze jako obiekt miłosnej namiętności, w której – choć pozostaje ona czysta – śmierć ukochanej wprowadza poetę w przygnębienie, wszelako w *Boskiej Komedii* jedynie ona może sprawić, ażeby Dante dostąpił najwyższej kontemplacji Boga. Oczywiście poeta nie przestaje wychwalać jej piękności, lecz owo **uduchowione piękno** przybiera coraz więcej aspektów rajskich i miesza się z pięknem anielskich zastępów.
A jednak także ów ideał pani anielskiej „nowego słodkiego stylu" podjęty zostanie u zarania dekadentyzmu (patrz rozdział XIII), w atmosferze pewnej dwuznacznej, mistycznie cielesnej i cieleśnie mistycznej religijności, przez **prerafaelitów**. Śnili oni (i przedstawiali w swojej sztuce) dantejskie istoty delikatne i uduchowione, powracające jednak do życia wraz ze swoją chorobliwą zmysłowością; tym bardziej cieleśnie pożądane, że śmierć lub chwała niebieska już je odebrała cierpiącemu i wyczerpanemu popędowi erotycznemu kochanka.

zniewolił mię pełnić wszystkie swoje życzenia. Nakazywał mi po wielokroć, abym szukał widoku tego młodziuchnego anioła; zatem ja w chłopięcych moich latach szukałem jej często i patrzyłem na jej szlachetne i przystojne wzięcie, takie, że można było rzec o niej z Homerem: „Zdała się córką – nie śmiertelnika, lecz Boga". A choć obraz jej, stojący wciąż przede mną, był wabiem miłosnym ku podbiciu mnie, to przecie moc jego była tak szlachetnej natury, że nie pozwoliła, aby Miłość ogarnęła mię kiedykolwiek bez wiernej rady rozumu tam, gdzie słuchać go było użyteczne. Ale że samo górowanie nad namiętnościami i popędami w tak młodym wieku mogłoby się komuś wydawać bajką, poniecham ich i przechodząc ponad sprawami, jakie można by wywieść ze zdarzeń podobnych, zwrócę się do słów zapisanych w pamięci pod znaczniejszymi paragrafami.

Taka dostojna
Dante Alighieri (1265-1321)
Życie nowe, XXVI
Taka dostojna i tak pełna wdzięku,
Kiedy, witając, skinie komu głową,
Że drżą mu wargi i niemieje słowo,
A wzrok omdlewa z samego zalęku.
Stąpa, a za nią brzmią zachwytu głosy –
Wszystka w łaskawą uprzejmość odziana;
Aby objawić cud, od progów Pana
Tu ją ziemianom zesłały niebiosy.
Oczy, w nią patrząc, weselić się muszą,
Bo od jej źrenic słodycz w serce ciecze –
Kto nie oglądał, ten pojąć nie zdoła.
Spojrzeniem radość roznosi dokoła,
Gdyż jest pogody pełne, nadczłowiecze.
I mówi, każąc duszy: „Westchnij, duszo!"

Piękno uduchowione
Dante Alighieri (1265-1321)
Raj, XXXIII, w. 1-34
Jak ptak śród lubych liści, gdzie szczęśliwa
jego rodzina leży snem ujęta,
nocą, co wszystko przed nami ukrywa,
pragnąc już ujrzeć słodkie swe pisklęta,
by z wytrwałością szukać i odwagą
dla nich pokarmu, zda się, zapamięta
w miłości, skacze na gałązkę nagą
i z utęsknieniem czeka wschodu słońca,
i wypatruje świtania z uwagą;
tak mi się pani zdała czekająca
i zapatrzona w owe nieba strony,
gdzie ono stawać zdaje się bez końca;
a ja, ujrzawszy wyraz jej skupiony,
byłem jak ten, co pragnie i nieśmiałą
swoją nadzieją jest już nasycony.
Ale wieczności nam minęło mało,
gdy czekaliśmy tak, aż znów ujrzeli,
jak znów nad nami niebo pojaśniało.
„Oto są święci" – rzekła – „i anieli
triumfu Chrystusa, oto owoc cały,
który z obrotu wiecznych sfer strząsnęli!"
A takim szczęściem przy tym promieniały
jej piękne oczy i twarz ukochana,
że całkiem stałem przed nią oniemiały.
Jak w swej pogodnej, jasnej pełni Diana
wraz z wieczystymi śmieje się nimfami,
co blaskiem niebo barwią aż do rana,
ujrzałem coś jak tysiąc lamp nad nami



Szkoła Fontainebleau,
Gabrielle d'Estrées i jej siostra, księżna de Villars, w kąpieli,
ok. 1595,
Paryż,
Luwr

i słońce, co je wszystkie zapalało,
jak nasze ziemskie czyni to z gwiazdami;
i – przez to żywe światło – jasne ciało
światłości – lśniące tak, do duszy środka,
że go spojrzenie unieść nie umiało.
Ach, Beatrycze, przewodniczka słodka!

Prerafaelici
Dante Gabriel Rossetti
Sybilla Palmifera, ok. 1860
Pod łukiem Życia, co jest wciąż strzeżony
przez Śmierć i Miłość, Strach i Tajemnicę,
ujrzałem Piękność: w straszne te źrenice
jak w własny oddech byłem zanurzony.

To są te oczy, które z każdej strony
nieba i morza mówią ci: „Zachwycę",
z całej ludzkości czynią niewolnicę
tronu jej, palmy dziwnej i korony.

To Pani Piękność jest, na której chwałę
drży głos i ręka moja – rzecz ci znana
przez falujące włosy, szaty, bicie

serca, tej stopy, co na jej odkrycie
biegła namiętnie, jako rozkochana,
jak w ślepym locie, dni i mile całe!

Rozdział VII

Piękno magiczne na przełomie XV i XVI wieku

1. Piękno pomiędzy inwencją a naśladowaniem natury

W XV wieku, na skutek różnych, lecz zbieżnych czynników – odkrycia perspektywy we Włoszech, rozpowszechnienia się nowych technik malarskich we Flandrii, wpływu neoplatonizmu na sztuki wyzwolone, klimatu głoszonego przez Savonarolę mistycyzmu – piękno rozumiane było zgodnie z podwójną orientacją, która dziś wydaje się sprzeczna, wówczas jednak uznawana była za koherentną. Piękno rozumiano bądź jako naśladowanie natury zgodnie z naukowo potwierdzonymi regułami, bądź jako kontemplację pewnego stopnia nadprzyrodzonej doskonałości, niemożliwej do percypowania zmysłem wzroku, bo nie zrealizowanej całkowicie tu, w świecie podksiężycowym.

Sandro Botticelli, *Magnificat*, ok. 1482, Florencja, Galleria degli Uffizi

na str. 177 Bartolomeo Veneto, *Flora*, ok. 1507-1510, Frankfurt nad Menem, Städelsches Kunstinstitut

Francesco Melzi,
Flora,
1493,
Sankt Petersburg,
Ermitaż

na str. 179
Leonardo da Vinci,
Madonna wśród skał,
ok. 1482,
Paryż,
Luwr

Poznanie widzialnego świata staje się środkiem do poznania ponadzmysłowej rzeczywistości, uporządkowanej według logicznie spójnych zasad. Dlatego artysta jest zarazem – choćby wydawało się to sprzeczne – i twórcą rzeczy nowych, i naśladowcą natury. Jak to jasno wyraził Leonardo da Vinci, naśladowanie jest z jednej strony badaniem i wymyślaniem, które pozostaje wierne naturze, ponieważ odtwarza jedność pojedynczych postaci i pierwiastka naturalnego, z drugiej – aktywnością, która wymaga także pewnych technicznych innowacji (takich jak słynne Leonardowe *sfumato*, które czyni tak zagadkowym piękno jego twarzy kobiecych), a nie biernym powtarzaniem form.

Potęga malarza
Leonardo da Vinci
Traktat o malarstwie, VI, 1498
Malarz jest panem wszelkiego rodzaju ludzi i wszystkich rzeczy. Jeżeli malarz chce ujrzeć umiłowane przez siebie piękności, jest on w mocy stworzyć je, a jeśli chce ujrzeć rzeczy potworne, które przerażają, lub błazeńskie i śmieszne, albo budzące prawdziwe współczucie, jest ich panem i twórcą. A jeśli chce stworzyć okolice zamieszkane i pustynne, miejsca cieniste i chłodne w czas upalny, przedstawi je, jak również miejsca ciepłe w chłodną pogodę. Jeżeli chce dolin, jeżeli pragnie wysokich szczytów górskich odsłaniających wielką przestrzeń, jeśli chce za nimi ujrzeć widnokrąg morza – jest tutaj panem; podobnie ma się rzecz, jeśli chce z niskich dolin ujrzeć wysokie góry lub z wysokich gór niskie doliny i wybrzeża. I zaiste nad wszystkim, cokolwiek istnieje we wszechświecie jako byt istotny, jako rzecz dostrzegalna czy jako wyobrażenie, on panuje wpierw myślą, a później dłońmi, które są tak doskonałe, że w tym samym czasie, w jednym spojrzeniu tworzą opartą na proporcjach harmonię, jaką posiadają przedmioty rzeczywiste.

2. Simulacrum

Domenico Ghirlandaio, *Portret młodej kobiety*, ok. 1485, Lizbona, Museo Caloyste Gulbenkian

Rzeczywistość naśladuje naturę, nie będąc jej czystym zwierciadłem, i odtwarza w szczególe (*ex ungue leonem*, mówi Vasari) piękno całości. Ta nobilitacja *simulacrum* nie byłaby możliwa bez pewnych decydujących nowości w technikach malarskich i architektonicznych: bez opracowania przez Brunelleschiego metod przedstawiania perspektywy oraz rozpowszechnienia się malarstwa olejnego u Flamandów.
Zastosowanie perspektywy w malarstwie oznacza w istocie połączenie **inwencji i imitacji**: rzeczywistość zostaje odtworzona precyzyjnie, jednocześnie jednak zgodnie z subiektywnym punktem widzenia obserwatora, który w pewnym sensie dołącza do prawdy przedmiotu także piękno kontemplowane przez podmiot.

Inwencja i imitacja
Leon Battista Alberti
O malarstwie, 1435

Chciałbym, ażeby ci, którzy wkraczają na drogę malarstwa, stosowali taką metodę, jaką można zaobserwować u tych, którzy uczą pisać; uczą oni najpierw poszczególnych elementów, potem uczą łączenia znaków w sylaby, a wreszcie łączenia sylab w wyrazy. Niechże więc tę samą metodę stosują nasi uczniowie w malarstwie. Niech najpierw opanują sztukę łączenia powierzchni, potem dopiero kształty poszczególnych części ciała i niechaj zapamiętają, jakie mogą być różnice pomiędzy poszczególnymi częściami; a różnice te nie są małe czy bez znaczenia. Zobaczysz, czyj nos będzie wydatny i garbaty; inni będą mieli nozdrza małpie, rozwarte i odwrócone; jedni będą mieli wargi obwisłe, niektórzy inni jakby ornament wąskich usteczek. I w ten sposób niech bada malarz każdą rzecz i każdą część ciała, bo twarze są mniej lub bardziej różne. I niech odnotuje jeszcze, jak widzimy, że nasze dziecięce części ciała są okrągłe, jakby toczone i delikatne; a w wieku bardziej podeszłym są ostre i kanciaste. Kto się kształci w malarstwie, będzie czerpał wzory z samej natury i sam będzie się ustawicznie zastanawiał, w jaki sposób przedstawia się każda rzecz. Podczas tych badań będzie wiele myślał i wciąż obserwował; zauważy, jak łagodnie załamuje się ciało człowieka w pozycji siedzącej; przyjrzy się dobrze postawie i całej postaci człowieka, który stoi; nie będzie takiej części ciała, której celowości i symetrii – że użyję słowa greckiego – nie znałby. A we wszystkich częściach będzie upatrywał nie tylko podobieństwa, lecz także przede wszystkim piękna. Piękno bowiem w obrazie jest nie tylko cechą pożądaną, lecz konieczną. Starożytny malarz Demetrios nie znalazł całkowitego uznania dlatego, że bardziej starał się o oddanie podobieństwa aniżeli o wydobycie piękna. Z pięknych postaci należy zatem wybierać te części, które zasługują na pochwałę. Dlatego nie należy stawiać na ostatnim miejscu dążenia do wydobycia ujęcia i wyrażenia piękna. Chociażby to miało sprawiać wiele trudności, ponieważ w jednym miejscu nie znajdzie się wszystkich najpiękniejszych cech, lecz spotyka się je rzadko, i to rozrzucone po różnych miejscach, to jednak trzeba włożyć cały wysiłek w poszukiwanie tych wartości i poznanie ich.

Cosmè Tura,
Wiosna,
1463,
Londyn,
National Gallery

na str. 182
Jan van Eyck,
Madonna kanclerza Rolina,
około 1435,
Paryż,
Luwr

Obraz według Leona Battisty Albertiego jest otwartym oknem, wewnątrz którego perspektywiczna przestrzeń zwielokrotnia plany: przestrzeń nie jest już uporządkowana empirycznie, ale zorganizowana według następstwa rygorystycznie zintegrowanych ze sobą płaszczyzn, wypełnionych światłem i kolorem.

W tym czasie rozpowszechniło się we Flandrii malarstwo olejne (jak się zdaje, znane już w średniowieczu). Technikę tę po mistrzowsku stosował Jan van Eyck. Potraktowanie koloru olejem daje światłu pewien magiczny efekt, otula postacie w taki sposób, że wydają się one zanurzone w nadprzyrodzonej jakby świetlistości, jak – choć intencje artysty były odmienne – na ferraryjskich obrazach Cosmè Tury.

3. Piękno nadzmysłowe

Sandro Botticelli, *Wiosna*, detal, ok. 1478, Florencja, Galleria degli Uffizi

W rehabilitacji odrzuconej przez Platona koncepcji piękna jako naśladowania natury decydującą rolę odegrał ruch neoplatoński, propagowany we Florencji przez Marsilia Ficina. On to w ramach mistycyzującej wizji całości, podzielonej na harmonijne i ustopniowane sfery, postawił przed sobą trojakie zadanie: rozpowszechnić i uaktualnić mądrość starożytną; uporządkować jej wielorakie, na pozór niezgodne ze sobą aspekty w ramach spójnego i czytelnego systemu symbolicznego; wykazać zharmonizowanie owego systemu z symbolizmem chrześcijańskim. Piękno nabiera w ten sposób ogromnej wartości symbolicznej, która przeciwstawia się koncepcji piękna jako proporcji i harmonii.
To nie piękno poszczególnych części, ale **piękno nadzmysłowe**, które dostrzega się w pięknie zmysłowym (chociaż jest ono wyższe), stanowi prawdziwą naturę piękna. Boskie piękno emanuje nie tylko na człowieka, ale także na całą naturę.

Piękno nadzmysłowe
Plotyn (III wiek)
Enneady, V, 8
A jest tu zaiste piękno jeszcze bardziej prawdziwe, kiedy mianowicie ujrzysz w kimś i uwielbisz mądrość, nie patrząc zgoła na jego twarz, bo twarz może sobie być brzydka, kiedy po prostu pominiesz całą jego postać zewnętrzną i będziesz „ścigać" tylko jego wewnętrzne piękno. Jeżeli zaś ono cię jeszcze tak nie wzrusza, by takiego człowieka nazwać pięknym, to, spojrzawszy we własne wnętrze, i sobą się nie nacieszysz jako pięknym. Więc daremnie szukałbyś tamtego piękna, będąc sam w takim stanie, albowiem szukać go będziesz brzydotą, a nie – tym, co czyste. Dlatego też słowa o tych sprawach nie są dla wszystkich. Jeżeli jednak i ty ujrzałeś się pięknym, to teraz to sobie przypomnij.

Blask najwyższego dobra
Marsilio Ficino
Theologia platonica, XIV, 1, 1482
Blask samego najwyższego dobra jaśnieje w rzeczach poszczególnych, a gdzie jaśnieje najpełniej, tam nade wszystko pobudza tego, kto rzecz ową widzi, podnieca, kto ją rozważa, porywa i przejmuje całego tego, kto do niej się przybliża, zmuszając go, by czcił blask podobny bardziej niż blask każdy inny, tak właśnie jak czci się boskość, i do jednego tylko dążyć: by zrzucić naturę poprzednią i samemu w blask ów się przemienić.
A wynika to jasno z tego, że nigdy człowiek nie jest kontent z widoku i kontaktu z człowiekiem przez siebie kochanym i że często taki wznosi okrzyk: „Ten człowiek ma coś w sobie, co mnie spala, a ja sam nie rozumiem, czego pragnę!" Wydaje się tutaj jasne, że umysł zapala ów blask boży, który tak w pięknym człowieku jaśnieje jako w zwierciadle, i że tajemnymi sposobami pochwycony jest nim jak przez haczyk i porwany w górę aż do Boga. Bóg jednak byłby niegodziwym, by się wyrazić tak, tyranem, jeśli zmuszałby nas do próbowania osiągnięcia rzeczy, których nigdy nie moglibyśmy otrzymać. Dlatego to trzeba powiedzieć, że nas właśnie On sam popycha do Jego poszukiwania w tym akcie, w którym swymi iskrami rozpłomienia ludzkie pragnienie.

Francesco del Cossa, *Kwiecień*, Sala miesięcy, 1469, Ferrara, Palazzo Schifanoia

Stąd bierze się ów magiczny charakter, jakiego piękno natury nabiera zarówno u filozofów, takich jak Pico i Bruno, jak i w malarstwie ferraryjskim. Nie przypadkiem u autorów tych hermetyczna i fizjonomiczna alchemia obecne są – mniej lub bardziej otwarcie – jako klucz do pojęcia natury, w ramach ogólniejszej zgodności między makro- a mikrokosmosem.
Czerpie stąd inspirację wielka obfitość traktatów miłosnych, w których przypisuje się pięknu taką samą godność i autonomię jak mądrości i dobru. Pisma te trafiały szeroko do pracowni malarzy, którzy dzięki wzrostowi liczby zleceń mogli się stopniowo wyzwalać od sztywnych reguł cechu, a szczególnie od zasady, która nakazywała im nie naśladować natury, a której pogwałcenie teraz już tolerowano. W środowisku literackim traktaty te, rozpowszechniane przede wszystkim dzięki Pietrowi Bembo i Castiglionemu, doprowadziły do względnie swobodnego stosowania antycznego symbolizmu. U podstaw tego wszystkiego leżała w istocie intencja, typowa dla Marsilia Ficina, zastosowania do mitologii starożytnej kanonów egzegezy biblijnej i pewna autonomia w stosunku do autorytetu starożytnych (według Pico della Mirandoli naśladować należy raczej ich ogólny styl niż konkretne formy). Tu sięgają korzenie wielkiej złożoności symbolicznej kultury owego czasu, która ukonkretnić się mogła w obrazach zmysłowych – takich jak w fantastycznej *Hypnerotomachia Poliphili* czy *Wenus* Tycjana lub Giorgionego – cechujących ikonografię wenecką.

Petrus Christus, *Portret młodej dziewczyny*, 1460-1470, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Na twój boski obraz
Francesco Colonna
Hypnerotomachia Poliphili, XII, 1499

[....] na boski Twój wizerunek *relictus* w owej szlachetnej istocie, którą sam Zeuksis, gdyby ją miał *ad contemplationem*, jako najchwalebniejszą ponad wszystkie agrygenckie *puelle* i najkrąglejszego tego świata najwyższą i absolutną perfekcję za odpowiednie *egzemplum opportunissimo* by obrał. Która to kształtna i niebiańska nimfa radośnie teraz i szybko, *iocundo*, się do mnie zbliżyła, rozpustnie dla oczu moich dla owych rzadkich piękności, wpierw trochę *dalla longa* spekulowanych, a które potem jawnie i z bliska kontemplowałem, osłupiony i całkiem *arreptus*. Nie bardziej *praesto* miłosny *aspectus et* przyjemna prezencja *delapso* przez ministerstwo oczu *ad* intymne części, które pamiętne wspomnienie *evigiloe*, ekscytując serce przejęte, a ona przedstawiając je i oferując, których stała się źródłem obfitym *et* jej *pongente sagitte stipata* kołczan *et* jej słodki wizerunek domowy *et conservabile domicilium*, rozpoznałem ją jako tę, która *prolixamente* strawiła moje czułe lata swoimi gorącymi, pierwszymi i przemożnymi miłościami. Ponieważ *dislocato*, *resultante* już czułem, i *sencia inducie*, niby chrapliwy bęben, regularnie piersi zranionej *pulsare*. I chociaż w swoim czarownym i *quamacceptissimo* aspekcie i z powodu jasnych swoich warkoczy i czoło gazele z kędzierzawymi i falującymi, igrającymi ponad nim włosami, wydała mi się ową złotowłosą Polią, najmocniej umiłowaną, przez którą nigdy żywot mój poza płomieniami pożaru nie mógł *dimoverse et modificarse*, i nic jej nie brakowało, to pyszny i niezwykły ubiór nimfy i nieznane miejsce sprawiły, że pozostałem w niepewności, niejasności i powątpiewaniu. A ona z jej śnieżnym lewym ramieniem, *al chioneo pecto appodiata gestava* zapalona *et* jaśniejąca tarcza słońca, *oltra* złocona głowa nieco uniesiona, *la extrema graciliscente* jej część *cum istringente pugno* powstrzymując *et* wysuwając świadomie i swobodnie ramię, bardziej śnieżne niż było kiedykolwiek ramię Pelope, w którym jawią się subtelne *cephalica et basilica* włókna, których *sandaline lineature* napięte ponad najczystszy papirus. *Et cum* delikatna prawica *morigeratamente praehendendo* moją *leva*, *cum* szerokie *et* błyszczące czoło *et cum* śmiejące, cynamonem pachnące usta i dołki w policzkach, mową swą najozdobniejszą pieszczotka mi rzekła przyjemnie: „O Polifilu, nie wahaj się, lecz przybądź do mnie bezpiecznie".

4. Wenus

W obrazie Wenus skupia się neoplatoński symbolizm. Jego korzenie tkwią w ponownym odczytaniu przez Ficina mitologii: chodzi tu o owe „bliźniacze Wenus" z Platońskiej *Uczty*, które wyrażają dwa stopnie miłości, równie „zaszczytne i godne pochwały".
Do nich właśnie odnosi się wyraźnie Tycjan w obrazie *Miłość niebiańska i miłość ziemska*, ażeby symbolicznie przedstawić dwie różne manifestacje ideału piękna (pomiędzy którymi Pico della Mirandola umieści – w pozycji środkowej – jeszcze jedną Wenus niebiańską). Natomiast Botticelli, duchowo bliski Savonaroli (dla którego piękno nie jest po prostu jakością odznaczającą się proporcją części, ale jaśnieje tym świetliściej, im bardziej zbliża się do boskiego piękna), umieszcza *Venus Genitrix* w centrum podwójnej alegorii *Wiosny* i *Narodzin Wenus*.

Giovanni Bellini,
Dziewczyna przy toalecie,
1478,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

na str. 189 u góry
Giorgione,
Śpiąca Wenus,
1509,
Drezno,
Gemäldegalerie

na str. 189 u dołu
Tycjan,
Wenus z Urbino,
1538,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

Tycjan,
Miłość niebiańska i miłość ziemska,
1514,
Rzym,
Galleria Borghese

Rozdział VIII

Damy i bohaterowie

Przedstawić piękno ciała znaczy dla malarza odpowiedzieć czy to na wymagania natury, czy na pytania teorii: czym jest piękno? Kiedy jest rozpoznawalne? Jaka praktyka – jakie kanony, gusta i obyczaje społeczne pozwalają orzec o ciele, że jest piękne? Jak obraz piękna zmienia się w czasie, a jak w stosunku mężczyzny do kobiety? Zestawmy pewne obrazy i pewne znaczące teksty.

1. Damy...

na str. 192
Leonardo da Vinci,
Portret Cecylii Gallerani
[Dama z łasiczką],
1485-1490,
Kraków,
Muzeum Czartoryskich

Jeśli porównamy różne Wenery, spostrzeżemy, że wokół ciała kobiecego, które ukazuje się w jego nagości, osnuwa się dość skomplikowany dyskurs. Wenus Baldung Griena, ze swoją białą i zmysłową karnacją odcinającą się od ciemności tła, wyraźnie ewokuje fizyczne i materialne piękno, które bardziej realistycznym czyni pewna niedoskonałość (względem kanonów klasycznych) jego form. Chociaż za jej plecami czyha śmierć, Wenus ta zapowiada już kobietę renesansową, która potrafi dbać o swoje ciało i otwarcie je pokazuje. Nieuchwytne i nieczytelne są natomiast kobiece twarze Leonarda: widać to dobrze w *Damie z łasiczką*, gdzie celowo dwuznaczna jest symbolika wyrażana przez nienaturalnie długie, głaszczące zwierzę kobiece palce. I nie wydaje się przypadkowe to, że – właśnie w portrecie kobiecym – Leonardo wybiera swobodę proporcji i prawdopodobieństwa zwierzęcia; nieuchwytny i nieczytelny charakter natury kobiecej, który wyraził się w koncepcji „wdzięku", odsyła także do pewnego teoretycznego problemu, typowego (ale nie wyłącznie) dla malarstwa manierystycznego: warunków konstruowania obrazu w pewnej konkretnej przestrzeni.

Hans Baldung Grien,
Trzy okresy życia kobiety i śmierć,
1510,
Wiedeń,
Kunsthistorisches Museum

na str. 195
Tycjan,
Flora,
1515-1517,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

Correggio,
Danae,
1530-1531
Rzym
Galleria Borghese

Kobieta renesansowa używała kosmetyków, a szczególną uwagę poświęcała włosom (była to sztuka szczególnie wyrafinowana w Wenecji), farbując je na blond, nieraz w odcieniu rudym. Jej ciało stworzone było do tego, aby podkreślały je dzieła sztuki złotniczej, które również były stworzone według kanonów harmonii, proporcji i *decorum*.

na str. 197
Giorgione,
Burza,
1507,
Wenecja,
Galleria dell'Accademia

Renesans był okresem przedsiębiorczości i aktywności kobiety: ona dyktowała prawa mody w życiu dworu, dostosowywała się do panującego tam przepychu, nie zapominając jednak rozwijać zalet własnego umysłu, aktywnie uczestniczyła w sztukach pięknych, posiadała umiejętność konwersacji oraz zdolności filozoficzne i polemiczne.

Domenichino,
Diana na polowaniu,
detal,
1616-1617,
Rzym,
Galleria Borghese

Diego Velázquez,
Wenus przed lustrem,
1650,
Londyn,
National Gallery

Później z pokazywanym publicznie ciałem kobiety kontrastowała prywatna, intensywna, egoistyczna niemal ekspresja twarzy, niełatwa do psychologicznego odczytania i niekiedy w sposób zamierzony tajemnicza: oto *Wenus z Urbino* Tycjana (patrz rozdział VII) lub kobieta z *Burzy* Giorgionego. *Wenus* Velázqueza odwrócona jest do nas plecami, jej twarz dostrzegamy jedynie w lustrzanym odbiciu. Sztuczność przestrzeni i nieuchwytny charakter kobiecego piękna napotkamy jeszcze, w wiekach późniejszych, w kobietach Fragonarda, gdzie oniryczny charakter piękności zapowiadał skrajną swobodę nowoczesnego malarstwa: jeśli nie ma już obiektywnych hamulców w przedstawianiu piękna, dlaczegóż nie umieścić nagiej piękności przy mieszczańskim śniadaniu na trawie?

Jean Honoré
Fragonard,
Porwana koszulka,
1760,
Paryż,
Luwr

na str. 199
Édouard Manet,
Śniadanie na trawie,
detal,
1863,
Paryż,
Musée d'Orsay

2. ...i bohaterowie

Przedstawianie ciała męskiego stanowiło weryfikację tych samych problemów. Mężczyzna renesansowy umieszczał samego siebie w centrum świata i uwielbiał być przedstawiany w całej swojej dumnej potędze, nieodłącznej od pewnej twardości: Piero della Francesca w portrecie Frederica da Montefeltro ukazał wyraz twarzy człowieka, który dokładnie wie, czego chce.
Kształty ciała nie ukrywały siły ani też skutków oddawania się wielu przyjemnościom: człowiek władzy, gruby i krępy, jeżeli nie muskularny, obnosił się i popisywał oznakami sprawowanej władzy. Z pewnością nie byli szczupli Ludovico Moro, Aleksander Borgia (który cieszył się sławą obiektu pragnień ówczesnych kobiet), Wawrzyniec Wspaniały i Henryk VIII. I podczas gdy Franciszek I, król francuski, na portrecie Jeana Cloueta ukrywa pod bufiastymi szatami swoją niemodną szczupłość, jego kochanka Ferronière, sportretowana przez Leonarda, wzbogaca galerię kobiecych spojrzeń, nieczytelnych i nieuchwytnych.

Hans Holbein Młodszy,
Henryk VIII,
1540,
Rzym,
Galleria Nazionale
d'Arte Antica

Agnolo Bronzino,
Lorenzo de'Medici,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

na str. 201
Piero della Francesca,
Portret Frederica da Montefeltro,
1465,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

na str. 202
Jean Clouet,
Portret Franciszka I,
1525-1530,
Paryż,
Luwr

Leonardo da Vinci,
Piękna Ferronière,
1490-1495,
Paryż,
Luwr

Andrea Verrocchio, *Pomnik Bartolomea Colleoniego*, 1479-1488, Wenecja, Campo SS. Giovanni a Paolo

Caravaggio, *Nawrócenie świętego Pawła*, 1601, Rzym, kościół Santa Maria del Popolo

na str. 204
Pieter Bruegel Młodszy, *Wesele chłopskie*, detal, 1568, Gandawa, Museum voor Schone Kunsten

Teorię estetyczną cementują reguły proporcji i symetrii ciała, ale możni mężczyźni tego czasu stanowili żywe pogwałcenie owych praw: także postać męska nadawała się do podkreślenia swobody malarza względem kanonów klasycznych.

Weźmy pod uwagę posąg Bartolomea Colleoniego dłuta Verrocchia: imponujący fizycznością, o wyrazie zimnym i pewnym siebie, kondotier mocno siedzi w siodle swojego wierzchowca, składając hołd ikonografii klasycznej, która żąda, aby mężczyzna panował nad końmi, psami, sokołami (albo lwami, jak w licznych portretach świętego Hieronima). Tymczasem większa różnorodność zwierząt, które towarzyszą kobiecie (od królika *Madonny z królikiem* Tycjana do łasiczki, od szczygła do psa z *Las Meninas* Velázqueza), przywołuje niekiedy jej uległość, innym razem jej nieprzeniknioną niejednoznaczność.

A jednak, kiedy malarstwo uwolniło się od ciążącego mu szacunku dla stylu i ikonografii klasycznej, mężczyzna mógł być gwałtownie wysadzony z siodła swojego wierzchowca i przejawiać także rysy realistyczne, jeżeli nie wręcz gminne, tak jak święty Paweł Caravaggia. Wreszcie u Bruegla, innego wielkiego malarza biednego chłopskiego ciała, którego formalne piękno przytłaczają surowe warunki i materialna prostota życia, zwierzęta tracą wartość symboliczną, aby ucieleśnić przysłowia ludowe wsi flamandzkiej.

3. Piękno praktyczne...

Niewątpliwie w pejzaż ów wpisują się wydarzenia historyczne reformacji i ogólniejsze przemiany obyczajów na przełomie XVI i XVII wieku. Obraz kobiety się zmienia: kobieta ubiera się na powrót i staje się gospodynią, wychowawczynią, administratorką. Od zmysłowej, triumfującej piękności przechodzimy na przykład do surowej Joanny Seymour, trzeciej żony Henryka VIII: portrety przedstawiają ją z zaciśniętymi ustami i twarzą świadomej pani domu, pozbawioną rysów namiętnych, jak zresztą także wiele kobiet Dürera.

Jan Vermeer van Delft, *Mleczarka*, 1658-1660, Amsterdam, Rijksmuseum

na str. 207
Hans Holbein Młodszy, *Portret Joanny Seymour*, 1536, Haga, Mauritshuis

Jan Steen,
Jadalnia dziecięca,
ok. 1660,
Berlin,
Staatliche Museen

Niemniej jednak to właśnie w holenderskiej Flandrii, poddanej podwójnemu, sprzecznemu ciśnieniu surowej moralności kalwińskiej i obyczaju mieszczańskiego, świeckiego i wyemancypowanego, rodzą się nowe typy ludzkie, w których piękno łączy się z praktycznym i pożytecznym. Także w języku potocznym *schoon* wyraża tyleż piękno (pejzażu lub rozgwieżdżonego nieba), ile konkretną „czystość" (domu albo naczynia).
W zorientowanych na cel całkowicie praktyczny i codzienny emblematach Catsa lub w przestrzeniach obrazów Steena, gdzie wnętrze domowe jest nie do odróżnienia od wnętrza gospody, dobrze widać, w jaki sposób ujmuje kobiety kultura zorientowana na „ubóstwo obfitości": mogą być one zmysłowe i kusicielskie, nie wychodząc przy tym z roli dobrych gospodyń, podczas gdy prosta i nieozdobna elegancja stroju męskiego odwołuje się do potrzeby nieposiadania żadnych zbędnych świecideł, które mogłyby być utrudnieniem, gdyby musiało się na przykład pobiec, by naprawić zepsutą nagle groblę.

4. ...i piękno zmysłowe

Krótko mówiąc, piękno holenderskie jest w sposób swobodny praktyczne, podczas gdy piękno, które na dworze Króla Słońce znajduje wyraz w malarstwie Rubensa, jest w sposób swobodny zmysłowe. Wyzwolona od dramatów wieku (Rubens maluje podczas wojny trzydziestoletniej) i nakazów moralnych kontrreformacji kobieta Rubensa (taka jak Hélène Fourment, jego młodziutka druga żona) wyraża piękno pozbawione ukrytych znaczeń, radosne w swym istnieniu i przejawach.

Z drugiej strony *Autoportret* malarza, ujęty w pewnej typowej, inspirowanej przez wielkie portrety Tycjana (*Młody Anglik*) pozie, oddala się od tego modelu

Rafael,
Portret młodej kobiety, La Fornarina,
1540-1545,
Rzym,
Galleria Nazionale d'Arte Antica

na str. 210
Peter Paul Rubens,
Hélène Fourment jako Afrodyta,
1630,
Wiedeń,
Kunsthistorisches Museum

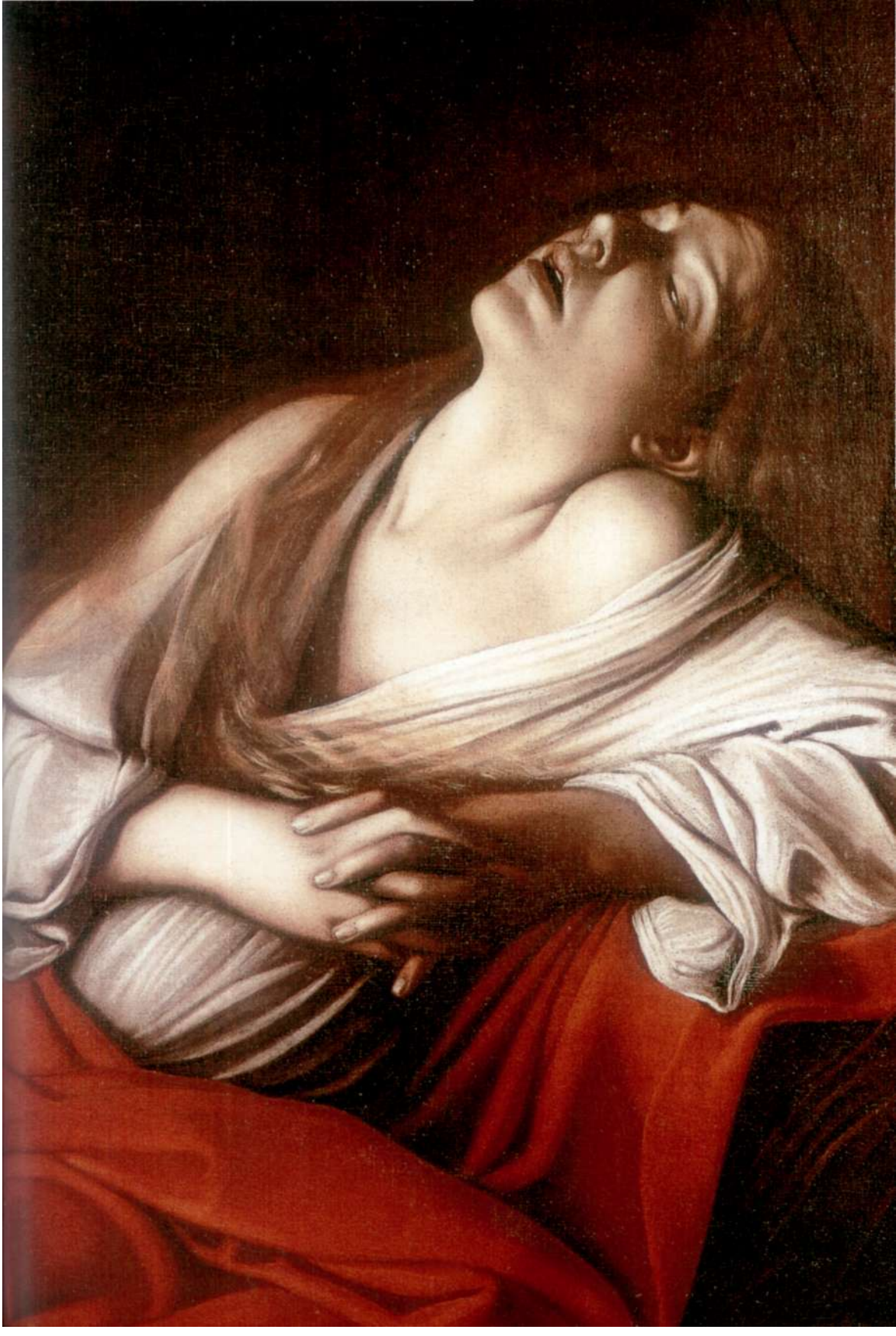
na str. 211
Peter Paul Rubens,
Autoportret z Izabellą Brandt,
detal,
1609-1610,
Monachium,
Alte Pinakothek

za sprawą malującej się na twarzy przepełnionej pogodą świadomości, która zdaje się chcieć wyrazić samą siebie tylko i nic więcej, pozbawiona intensywnej duchowości pewnych postaci Rembrandta lub ostrego i przenikliwego Tycjanowskiego spojrzenia.
Świat dworski zmierza w ten sposób ku rozwianiu się w tym wirze tańców pełnych galanterii, który pojawił się w wieku następnym; rozpad klasycznego piękna w formach manieryzmu i baroku, czyli realizmu Caravaggia i realizmu flamandzkiego, wykazywał już pewne symptomy innych form wyrażania piękności: sen, zadziwienie, niepokój.

Caravaggio, *Święta Maria Magdalena*, 1606, Rzym, kolekcja prywatna

Wdzięczne i święte piękno
Baltazar Castiglione,
Znak zwycięstwa dusznego, 1513-1518
Dworzanin, IV, 59
A to nad świat ten – tę tak wielką machinę, którą Pan Bóg ku pożytku a zachowaniu w dobrej mierze wszystkich rzeczy stworzył – i może być co cudniejszego? [...] A tak piękność wszędzie tam ma miejsce, gdzie ma być co dobrego, i dlatego odtąd więc zawdy chwalić poczynamy, mówiąc: piękny dzień, piękne niebo, piękna ziemia, piękna rzeka, piękny kraj, piękny las, piękna łąka, piękny sad, piękne drzewo, piękne miasto, piękny kościół, piękny dom, piękny poczet, piękne wojsko i dalej.
Owa się rzecz pięknością zdobi i jest – jakom pierwej powiedział – nieoddzielona od dobroci, zwłaszcza w człowieczym ciele. Bo takowej cudności inna przyczyna nie jest, jeno piękność duszna – a taż jest istotną dobrocią. Bo dusza, mając cząstkę jedną prawdziwej cudności, to jest tej, która od Boga płynie, rozświeca i czyni każdą rzecz piękną, której się jeno dotknie, zwłaszcza jeśli ciało to, w którym mieszka, nie jest z tak grubej a podłej materyjej, iżby dusza na nim wyrazić swego wzoru nie mogła. Przeto cudność jest znak zwycięstwa dusznego, jako owa chorągiew, co ją wytkną z wieże po wzięciu miasta; bo przez taką cudność, jako przez chorągiew, już dusza daje znać, iż opanowała ciało, a swoją światłością jasne uczyniła cielesne ciemności. Niechajże tego żaden nie mówi, aby piękność białegłowy harde czynić miała, ani też tego białymgłowom pięknym przeczytajmy, co walk, co mordów na świecie było, bo tym nie one krzywy, ale przeklęte żądze mężczyźńskie.
I toć się podobno trefić może, iż piękna wystąpi z kresu, lecz do takowej rozpusty pewnie jej piękność nie powiedzie, i owszem, snadź odwodzić ją, a ku cnocie, ku przystojeństwu przywodzić będzie, a to za tą spółką a towarzystwem, które ma piękność z dobrocią. Ale wiecie WM., co niewstydliwe czyni białogłowy? Naprzód złe wychowanie, potym ustawiczna prośba mężczyźnska, więc zdrady, nuż dary, ubóstwo, nadzieja, na ostatek bojaźń i tysiąc innych rzeczy, które podczas i jedne święcicę ze stateczności zwiodą.
Takoweż też abo tym podobne przyczyny mogą być, kiedy się owo piękny a niecnotliwy mężczyzna trefi.

Piękno nadludzkie
Miguel de Cervantes y Saavedra
Don Kichote, Księga I, Rozdział XIII, 1605-1615
Tu Don Kichote westchnął głęboko i rzekł: – Nie mogę ręczyć, czy ta słodka moja nieprzyjaciółka cieszyć się będzie, czy nie, gdy świat się dowie, że jej służę; jedno rzec mogę, odpowiadając na pytania zadane mi z taką uprzejmością, że imię jej jest Dulcynea, ojczyzną Toboso, wioska Manczy; stan jej co najmniej książęcy, jest bowiem królową i panią moją; piękność jej nadludzka, w niej bowiem rzeczywistymi się stały wszelkie niepodobne do wiary i chimeryczne przymioty piękności, jakie poeci swym damom nadawali: włosy jej – złoto szczere, jej czoło – Pola Elizejskie, brwi jej – łuki tęczy, oczy jej – słońca, lica jej – róże, wargi – korale, zęby jej – perły, alabastrem – szyja, marmurem – piersi, z kości słoniowej jej ręce, białość jej – śniegiem, zaś części ciała, które przed wzrokiem ludzkim skromność zakrywa, takie są, jak mniemam i przeczuwam, że jeno z oględną czcią je wysławiać można, lecz nigdy porównywać.



Rozdział IX

Od wdzięku do piękna niespokojnego

1. Ku pięknu subiektywnemu i wielorakiemu

W dobie renesansu do doskonałości została doprowadzona tak zwana Wielka Teoria, zgodnie z którą piękno polega na proporcji poszczególnych części. W tym samym czasie jednak powstały pewne siły odśrodkowe, zmierzające w kierunku piękności niespokojnej i zadziwiającej. Chodzi o ruch dynamiczny, który jedynie na potrzeby wykładu można sprowadzać do takich szkolnych kategorii, jak klasycyzm i manieryzm, barok i rokoko. Podkreślić raczej należy płynny charakter tego procesu kulturowego, który przenikał zarówno sztuki piękne, jak i społeczeństwo, i jedynie na krótko, często jedynie pozornie, krystalizował się w ściśle określonych i jasno zdefiniowanych postaciach. Zdarzało się zatem, że „maniera" renesansowa przeradzała się w manieryzm; że postęp nauk matematycznych i przyrodniczych, wraz z którym renesans wylansował Wielką Teorię, prowadził do odkrycia harmonii o wiele bardziej skomplikowanych i niepokojących niż przewidywane; że żarliwe oddanie się

Caravaggio, *Głowa Meduzy*, ok. 1581, Florencja, Galleria degli Uffizi

na str. 215
Agnolo Bronzino, *Portret Lukrecji Panciatichi*, ok. 1540, Florencja, Galleria degli Uffizi

Hans Holbein Młodszy, *Ambasadorowie*, z anamorficzną czaszką u dołu w centrum, 1533, Londyn, National Gallery

wiedzy nie wyrażało się w spokoju ducha, ale w kształcie ponurym i melancholijnym; że postęp świadomości usunął człowieka z centrum świata, przenosząc go w jakiś peryferyjny punkt stworzenia.
Wszystko to nie powinno nas zaskakiwać. Ze społecznego punktu widzenia renesans – ze względu na charakter sił, które go ożywiały – nie mógł wypracować równowagi, która nie byłaby niestała i prowizoryczna; obraz miasta idealnego, nowych Aten, nadpsuty był od środka przez czynniki, które prowadziły do politycznej katastrofy Italii, jej ekonomicznej i finansowej ruiny. W ramach tego procesu nie zmieniała się ani postać artysty, ani skład socjalny publiczności, zarówno artysta jednak, jak i publiczność owładnięci byli pewnym niepokojem, który odbijał się na wszystkich aspektach życia, materialnych oraz duchowych. To samo dotyczyło filozofii i sztuki. Temat **wdzięku**, ściśle powiązany z tematem piękna – „piękno nie jest niczym innym jak wdziękiem, który się rodzi z proporcji i odpowiedniości oraz harmonii rzeczy", pisał Bembo – otworzył drogę subiektywnym i partykularnym koncepcjom piękna.

Urok nie widziany
Pietro Bembo, *Rime*, V, 1522
Włosy jej – złoto i bursztyny czyste,
zda się, od śniegu, które wiatr odtrąca,
oczy jej słodsze, jaśniejsze od słońca,
co z ciemnej nocy czynią dzień zaiste,
śmiech, co przerywa męki wiekuiste,
perły, rubiny, mowa z nich płynąca,
tak, że jej dusza słuchać chce bez końca,
dłoń, co za serce porywa artystę,
śpiew, co harmonią boską się wydaje,
łono dojrzałe w najzieleńsze lata,
wdzięk nie widziany śród nas, jak z obrazka
piękna całego i zacności świata,
to mego ognia hubka, twoja łaska,
jakiej niewielu udzieliły raje.

Wdzięk
Agnolo Firenzuola (XVI wiek)
O piękności kobiet
A przeto, jak wspomnieliśmy powyżej, wielokroć twarz widujemy, która nie posiada wszystkich części wedle powszechnych miar piękności, jaśniejącą niemniej jednak blaskiem wdzięku, o którym to właśnie mówimy (jak Modestina, która nie jest wcale taka duża i taka proporcjonalna, jak tu powyżej pokazano, a przecie ma w swej twarzyczce wdzięk wielki, przez jaki podoba się wszystkim); gdzie indziej przeciwnie, zobaczy się twarz o rysach proporcjonalnych, która może być przez każdego sprawiedliwie osądzona jako piękna, a przecie nie będzie miała ona pewnego powabu, jak siostra mony Ancilii; zmuszeni jesteśmy jednak wierzyć, że blask ów powstaje z ukrytej proporcji, z jakiejś miary, której nie ma w naszych księgach, której nie tylko nie znamy, lecz nawet sobie nie wyobrażamy, że jest ona, jak mówi się o rzeczach, których wyrazić nie umiemy, tym jakimś *je ne sais quoi*. Mówienie, że jest ona promieniem miłości i innych pięciu esencji, choć uczone, subtelne i przemyślne, jednak nie trzyma się prawdy.
I nazywa się rzecz ową wdziękiem [*grazia*], albowiem czyni wdzięcznym [*grata*] tego, komu ów promień błyśnie, staje drogim się temu, na kogo ta ukryta proporcja się rozleje: jak to czynią też przyznane łaski [*grazie*] otrzymywanych dobrodziejstw, które czynią wdzięcznym [*grato*] tego, który je otrzymuje, i stają się jemu drogimi. A jest to nadto, co mogę czy nawet chcę powiedzieć teraz, jeśli bowiem wiedzieć o tym chcecie więcej, noście w oczach owo jasne światło, które rozjaśnia przepięknymi oczami swoimi geniusz wszelki tu pielgrzymujący, który blasku owej łaski [*grazia*] poszukuje.

Właściwe piękno kobiece
Baltazar Castiglione
Dworzanin, I, 40, 1513-1518
Zaż owo nie piękna rzecz, kiedy się białogłowa ubierze i uchędoży tak z prosta a bez wymysłów, iż kto ją widzi, nie może rozeznać, jeśli się chędożyła abo nie. A owo zasię jako sprosna rzecz, kiedy dobra pani czegoś tak wiele na twarz nakładzie, iż się zda jakoby była w maszkarze; ani się śmie rozśmiać, aby się jej na twarzy nie złupała, ani się obeźrzy, chyba wszytka sobą jako wilk, ani się zapłonie, zawdy jednaka, oprócz rana: przed ubieraniem może się co odmienić, to potym, gdy się ubierze, już jako drewno stoi a czeka łojowego słońca, jako Moskwa czasu na przedanie soboli. Wielka tu różność jest jednej od drugiej i nie wiem, komu by się tej fałsz podobać, a onej pirwszej pomierne ochędóstwo a szczyrość nie podobać mogła. A dopiero więc na ową białągłowę (mowię nieżadną) nader miło patrzyć, co ją człowiek zastanie doma niesplecioną, niesczesaną, i owszem na poły roztarchaną, ano u niej płeć przyrodzona, chocia nie biała – biała, ani rumiona, ale owszem przybledszym, a z zapłonienia podczas przystojnej i przyjemnej barwiczki; postępki szczyre, tak jako jej przyrodzenie dało, skąd znać, iż się ni kąska o to nie stara, aby się cudną zdała, chód, mowa niewydwarzana i wszystko po prostu – widział to kiedy kto z WM, iżby mu się tknąć serca barzo nie miało. Toć to jest owo niedbanie, ona szczyrość tak przyjemna człowiekowi, który gdy widzi od wymysłów, hnet się obawia podmiotu. Przypomnię też i owo, jako białogłowę barzo zdobią piękne zęby, bo iż nie są tak na widoku jako twarz, ale więcej czasu skryto siedzą, rzadko inaczej kto rozumie, jedno że białagłowa mniej się o nie stara, żeby białe były, niż o twarz; a wdy kiedy by się bez przyczyny ustawicznie śmiała, a telko dlatego, żeby widziano jej białe zęby, poznałby każdy, że to naschwał czyni, zaczym nie telko by ona piękność zębów zgasła, ale i sama zdałaby się wielką sprośnicą.
Takież i rękę, która białagłowa ma piękną, a nie popisuje się z nią, ale owszem, daje to znać, że nie dba o nię ani zna tej jej cudności, dziwnie na nię miło patrzeć. Takowąż gracyją ma, a bodaj nie więtszą, biała noga w ochędożnym trzewiku, kiedy się trefi, iż ją z przygody ukaże białagłowa, nie z chęci, abowiem tak rozumie każdy z nas, iż to ochędostwo, będąc na tym miejscu, którego abo nigdy, abo barzo rzadko widzieć się trefi, jest przyrodzone onej białejgłowie, nie żeby się na to dla chluby wydawać miała.

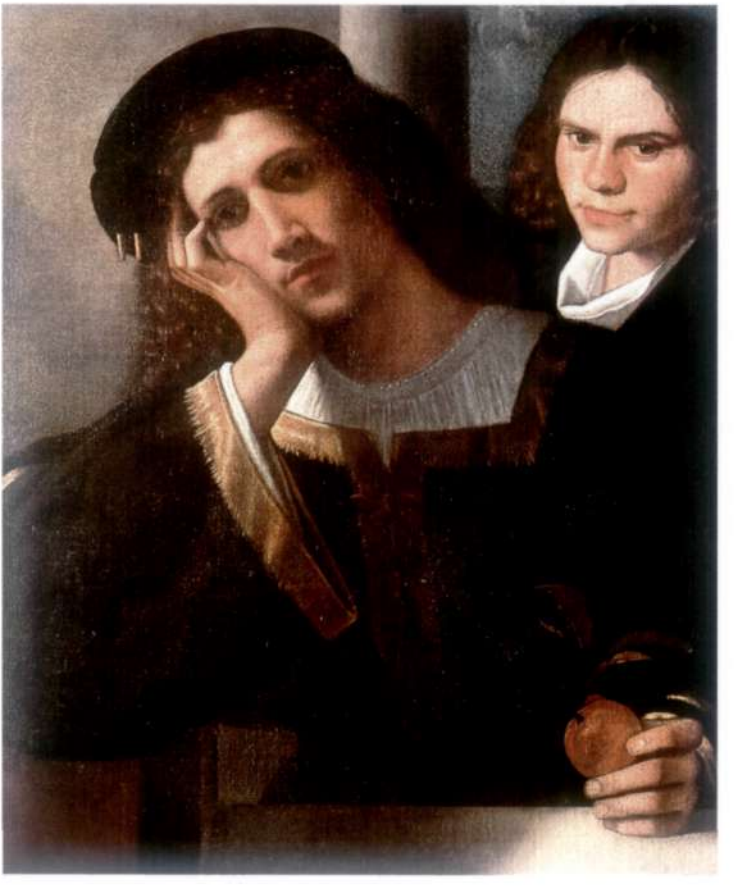
Zmyślona niedbałość
Baltazar Castiglione
Dworzanin, I, 26, 1513-1518
Wszakoż jeszcze mimo to najduję ja jednę drogę, która mi się widzi być do tej przystałości [a wdzięczności] prawym a bitym gościńcem, a to ta jest, aby człowiek tak z mową, jako i z sprawami namnij się nie wydwarzał, jedno niedbale jakoś a wrzkomo tego sobie nie mając nizacz wszystko czynił. A ta zmyślona niedbałość abo (iż to tak przekrzczę) – nizaczmienie, żeby umiejętność pokrywało i pokazowało tak ludziom, iż ono, co człowiek czyni, samo mu tak płynie, a jako za dar bez wszelakiej pracy i zdobywania przychodzi.

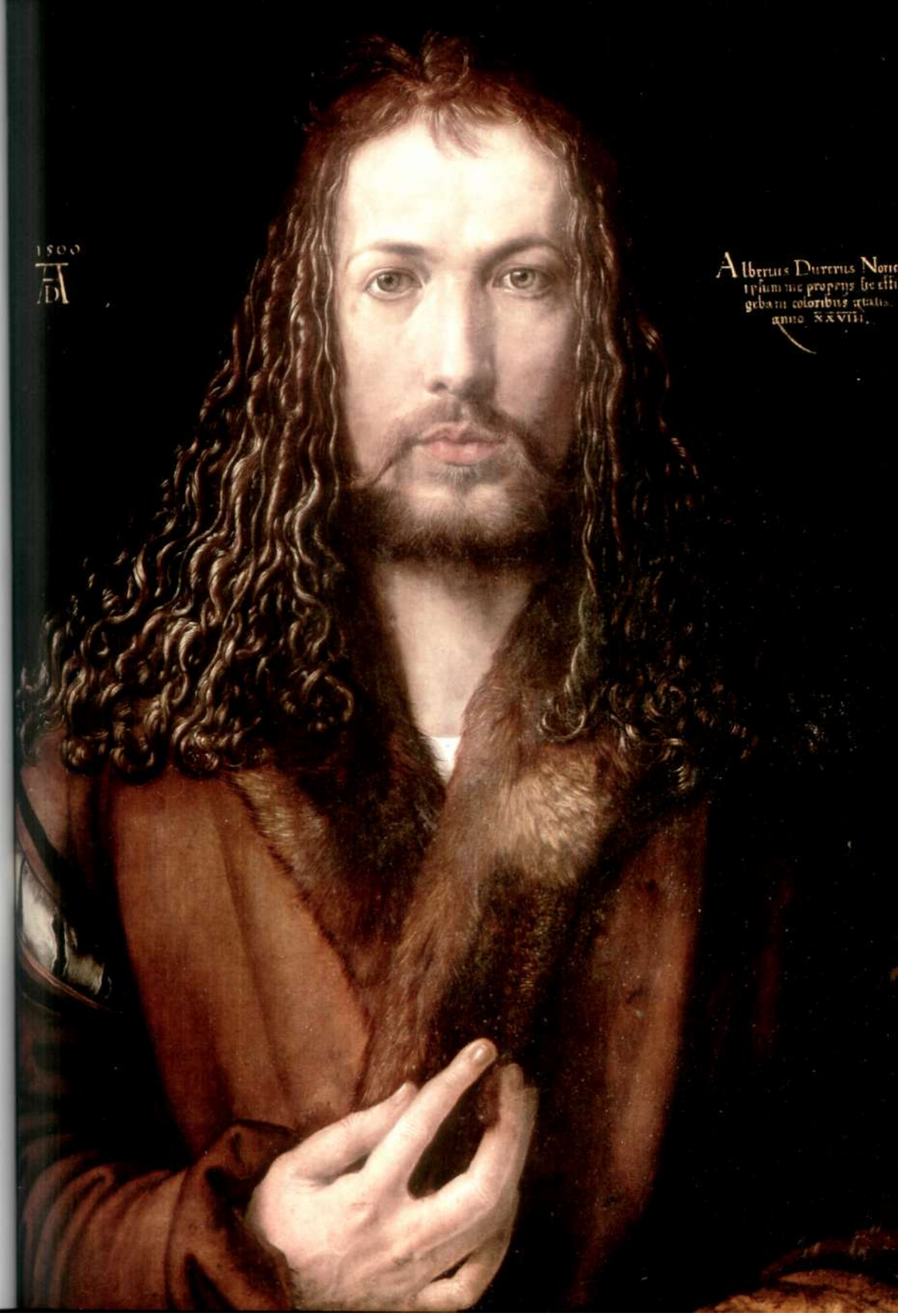
2. Manieryzm

Tego rodzaju dynamizm ożywia także pełen sprzeczności stosunek manierystów do klasycyzmu: niepokój artysty, ściśniętego jak gdyby w kleszczach pomiędzy niemożnością odrzucenia dziedzictwa artystycznego poprzedniej generacji a pewnym poczuciem obcości w stosunku do świata renesansu, prowadzi go do drążenia wewnątrz form, które ledwie ustalone wedle kanonów „klasycznych", rozprysły się jak delikatna grzywa fali, która załamując się, pryska pianą na wszystkie strony.

Giorgione,
Portret podwójny,
1508,
Rzym,
Palazzo Venezia

na str. 219
Albrecht Dürer,
Autoportret w futrze,
1500,
Monachium,
Alte Pinakothek




1500
AD
Albertus Durerus Norici
ipsum me propris se effi
geba in coloribus ætatis
anno XXVIII.

Parmigianino, *Autoportret w wypukłym lustrze*, ok. 1522, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum

Wyraźnie widać to w pogwałceniu kanonu, przejawiającym się już w dziełach artysty klasycznego par excellence, Rafaela; ukazują to niespokojne twarze malarzy, którzy tworzyli autoportrety, jak Dürer i Parmigianino.
Pozornie naśladując modele piękna klasycznego, manieryści łamali jego reguły. Piękno klasyczne odczuwane było jako puste, pozbawione duszy; manieryści przeciwstawiali mu uduchowienie, które pragnąc uniknąć pustki, kieruje się ku fantastyce: ich postaci poruszają się wewnątrz nieracjonalnej przestrzeni o zabarwieniu onirycznym czy – w terminach współczesnych – „surrealnym".
Krytyka – obecna już w renesansowym neoplatonizmie, przede wszystkim u Michała Anioła – doktryn sprowadzających piękno do proporcji wzięła teraz odwet na owych pięknych proporcjach, które drobiazgowo wyliczali Leonardo czy Piero della Francesca: manieryści preferują postaci poruszone, szczególnie *figura serpentinata*, esowatą figurę, która nie wpisuje się już w koła ani geometryczne czworoboki, ale przywołuje raczej języki płomieni. Znaczące jest, że tę zmianę postawy w stosunku do matematyki zapoczątkowuje *Melancholia* Albrechta Dürera.
Obliczalność i wymierność przestają być kryteriami obiektywności i redukują się do roli zwyczajnych narzędzi tworzenia coraz bardziej złożonych sposobów przedstawień przestrzennych (alteracje perspektywiczne, anamorfozy), które zaburzają proporcjonalny ład. Nie jest przypadkiem, że dopiero w epoce nowoczesnej manieryzm spotkał się z pełnym zrozumieniem i rozpoznaniem swojej wartości: jeśli pozbawi się piękno kryteriów miary, ładu i proporcji, nieuchronnie skaże się je na ocenę według subiektywnych, nieokreślonych kryteriów. Typowym przykładem owej tendencji jest Arcimboldi, artysta uważany w Italii za drugorzędnego i marginalnego, który osiągnął jednak sukces i popularność na dworze cesarza Rudolfa II Habsburga. Jego zaskakujące kompozycje, portrety, na których twarze skomponowane są z przedmiotów, roślin i owoców, zaskakują i bawią widzów. Piękno u tego artysty pozbawione jest wszelkich pozorów klasyczności i wyraża się poprzez zaskoczenie, niespodziankę, dowcip.

Giuseppe Arcimboldi, *Lato*, 1585, Paryż, Luwr

Arcimboldi pokazuje, że także marchew może być piękna; jednocześnie portretuje jednak piękno, które jest takie nie na mocy pewnej reguły obiektywnej, lecz jedynie dzięki zgodzie publiczności, „opinii publicznej" dworu. Unieważnione zostaje rozróżnienie pomiędzy proporcjonalnym a nieproporcjonalnym, formą a nieforemnością, widzialnym a niewidzialnym: przedstawienie bezkształtnego, niewidzialnego i nieokreślonego wychodzi poza opozycję piękna i brzydoty, prawdy i fałszu. Przedstawienie piękna komplikuje się i zdaje raczej na wyobraźnię niż na intelekt, wyznaczając sobie nowe reguły. Piękno manierystyczne wyraża ledwie zawoalowane **rozdarcie duszy**; jest pięknem wyrafinowanym, wyszukanym i kosmopolitycznym – tak jak arystokracja, która ceniła je i zamawiała dzieła u artystów (natomiast barok, przeciwnie, będzie miał rysy popularne raczej i emocjonalne). Manieryzm zwalcza surowe reguły renesansu, daleko mu jednak do luźnego dynamizmu barokowych figur; wydaje się powierzchowny, kultywuje jednak ową

powierzchowność za pomocą studiów anatomii i pogłębiania związku ze starożytnością, w czym przewyższa podobne dążenia renesansu; krótko mówiąc, jest przezwyciężeniem i zarazem pogłębieniem sztuki renesansu. Długo sądzono, że manieryzm zawiera się w krótkim nawiasie między renesansem a barokiem; dziś uznaje się przeciwnie, że większa część okresu renesansu – od śmierci Rafaela w 1520 roku, jeśli nie wcześniej – jest manierystyczna. Ponad wiek później Madame de la Fayette ożywiła uczucia tej epoki w historii księżnej de Clèves.

Marcantonio Raimondi, *Czarownice*, 1518-1520, Florencja, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Rozdarcie duszy
Madame de la Fayette
Księżna de Clèves, I-IV, 1678
Nigdy przepych i dworność nie objawiały się we Francji w takim blasku jak w ostatnich latach panowania Henryka II. Monarcha ten był dworny, urodziwy i zakochany, a jakkolwiek miłość jego do Diany de Poitiers, księżnej de Valentinois, trwała już od lat przeszło dwudziestu, nie straciła nic na sile i objawiała się nie mniej wspaniale. Nadzwyczaj zręczny we wszystkich ćwiczeniach ciała, król oddawał się im z zapałem. Co dzień polowanie i gra w piłkę, balety, gonitwy do pierścienia i podobne rozrywki: barwy i cyfry pani de Valentinois widniały wszędzie, ona zaś sama pojawiała się w stroju, jaki mogłaby nosić panna de la Marc, jej wnuczka, wówczas na wydaniu.
Udział królowej uprawniał jej obecność. Królowa była piękna, mimo że pierwszą młodość miała już za sobą; kochała się w wielkości, w przepychu i uciechach. Król zaślubił ją, gdy był jeszcze księciem Orleańskim i kiedy dziedzicem tronu był jego starszy brat, zmarły w Tournon; książę, który, tak z urodzenia, jak i dla swych wielkich przymiotów, miał być godnym następcą swego ojca, Franciszka I. [...]
Nazajutrz po przybyciu poszła wybierać kamienie u Włocha, który handlował nimi po całym świecie. Człowiek ten przybył z Florencji z królową, a tak się wzbogacił na swoim handlu, że dom jego wyglądał raczej na dom wielkiego pana niż na dom kupca. Kiedy tam bawiła, nadszedł książę de Clèves. Tak bardzo uderzony był jej pięknością, że nie mógł ukryć zdumienia, a panna de Chartres mimo woli zapłoniła się, widząc wrażenie, jakie na nim uczyniła. Opamiętała się wszakże, nie zwracając uwagi na księcia więcej ponad to, co nakazywała grzeczność wobec takiego człowieka. Pan de Clèves patrzył na nią z podziwem; nie mógł pojąć, kto jest ta piękna osoba, której nie znał. Widział dobrze z jej wzięcia i z jej orszaku, że musi być ze znakomitego domu. Młodość jej kazała mu mniemać, że jest panną; że jednak nie widział jej matki, Włoch zaś, który jej nie znał, nazwał ją panią, nie wiedział, co myśleć i wciąż patrzał na nią ze zdumieniem. Spostrzegł, że jego spojrzenia wprawiają ją w zakłopotanie, w przeciwieństwie do innych młodych osób, które zawsze rade widzą działanie swojej piękności. Zdało mu się nawet, że on jest przyczyną rychłego jej odejścia; w istocie, wyszła dość prędko. Pan de Clèves pocieszał się nadzieją dowiedzenia się, kto ona jest; ale bardzo się zdumiał, usłyszawszy, że jej nie znają. Był tak wzruszony jej urodą i skromnością, że można rzec, iż od tej chwili powziął dla niej

Corregio,
Jowisz i Io,
1530,
Wiedeń,
Kunsthistorisches
Museum

i miłość, i niezwykły szacunek. Wieczorem udał się do Jejmości, siostry królewskiej. [...] Szlachcic ów, człowiek bardzo zręczny do takiego zlecenia, wywiązał się z niego najściślej. Jechał za panem Nemours aż do pewnej wioski o pół mili od Colomiers, gdzie książę się zatrzymał; odgadł łatwo, że zamierza tam doczekać nocy. Nie uważał za właściwe stanąć tam również; minął wieś i udał się w las, w miejsce, przez które, jego mniemaniem, pan de Nemours miał przejeżdżać; nie omylił się ani na jotę. Ledwie zapadła noc, usłyszał kroki i mimo ciemności poznał z łatwością pana de Nemours. Ujrzał, jak okrąża ogród, jak gdyby nadsłuchując, czy nie usłyszy nikogo, i wybierając miejsce, gdzie mógłby najłatwiej przejść. Palisada była bardzo wysoka, a za nią była jeszcze jedna, aby nikt nie mógł wejść; tak że trudno było znaleźć dostęp. Pan de Nemours uporał się z tym wszakże; znalazłszy się w ogrodzie, łatwo mógł rozpoznać, gdzie jest pani de Clèves. Ujrzał wiele świateł w oknach, które wszystkie były otwarte; przemykając się wzdłuż palisady, zbliżył się do domku z łatwym do pojęcia wzruszeniem i obawą. Przystanął za oszklonymi drzwiami, aby zobaczyć, co robi pani de Clèves. Ujrzał, że jest sama: ale zdała mu się tak cudownie piękna, że zaledwie zdołał opanować swoje uniesienie. Było ciepło, nie miała nic na głowie i ramionach prócz niedbale związanych włosów. Siedziała na sofie; na stoliku tuż obok stało kilka koszyków pełnych wstążek; wybrała z nich kilka, przy czym pan de Nemours zauważył, że były tych samych kolorów, jakie on miał na turnieju. Ujrzał, że robiła z nich kokardki do indyjskiej trzciny, bardzo rzadkiej, którą nosił czasami i którą dał siostrze. Księżna wzięła ją od pani de Mercoeur, nie zdradzając, że poznaje własność pana de Nemours. Skoro ukończyła robotę z wdziękiem i słodyczą, w których odbijały się jej uczucia, wzięła pochodnię i podeszła do stołu na wprost obrazu oblężenia Metzu, gdzie był portret pana de Nemours. Usiadła i zaczęła patrzeć na ten portret z uwagą i rozmarzeniem, jakie może tchnąć tylko miłość.
Niepodobna wyrazić uczuć pana de Nemours w tej chwili. Widzieć w nocy, w najpiękniejszym miejscu w świecie, ubóstwianą osobę; widzieć ją bez jej wiedzy i zajętą wyłącznie rzeczami, które miały związek z jej skrywaną przed nim miłością, oto, czego nie smakował ani nie wyobraził sobie żaden inny kochanek.
Książę tak dalece nie wiedział, co się z nim dzieje, że stał nieruchomy, patrząc na panią de Clèves, nie myśląc, że chwile są drogie. Kiedy nieco ochłonął, pomyślał, że trzeba czekać, aż ona przejdzie do ogrodu; sądził, że tam będzie mógł z nią mówić bezpieczniej, gdyż będzie dalej od dworek. Ale widząc, że ona nie opuszcza pokoju, postanowił wejść. Jakież wzruszenie, w chwili, gdy miał to uczynić! Jaka obawa obrażenia jej! Jakiż lęk, że odmieni się twarz tak pełna słodyczy i że zjawi się na niej wyraz srogości i gniewu! [...]
Pani de Clèves obróciła głowę i, czy to, że duszę miała pełną księcia, czy że znajdował się w miejscu dostatecznie oświetlonym, aby go mogła poznać, zdało się jej, że go widzi. Nie wahając się ani odwracając się w jego stronę, weszła do sali, gdzie znajdowały się dworki. Weszła tak pomieszana, że aby to ukryć, musiała powiedzieć, że jest jej słabo; powiedziała to także, aby zatrudnić swoich ludzi i zostawić panu de Nemours czas na ucieczkę. Zastanowiwszy się nieco, pomyślała, że się omyliła i że to jeno w wyobraźni widziała pana de Nemours. Wiedziała, że jest w Chambord; i nie mogła uwierzyć, aby się odważył na rzecz tak zuchwałą; już miała ochotę cofnąć się do izby i iść do ogrodu zobaczyć, czy tam kto jest. Może tyleż pragnęła, ile się lękała ujrzeć tam pana de Nemours. Ale w końcu rozsądek i przezorność przeważyły; uznała, że lepiej jest zachować wątpliwości, niż narażać się na ich rozjaśnienie. Długo nie mogła się zdobyć na opuszczenie miejsca, którego – myślała – książę był może blisko. Był już niemal dzień, kiedy wróciła do zamku. [...]
Nigdy nikt nie czuł miłości namiętniejszej i tkliwszej niż książę w tej chwili. Udał się pod wierzby, nad strumyk płynący za chatką, w której był ukryty. Oddalił się, ile tylko mógł, iżby go nikt nie widział i nie słyszał, oddał się uniesieniom swej miłości, która tak rozpierała mu serce, że musiał uronić kilka łez, ale nie były to łzy samego bólu; były pomieszane ze słodyczą i z owym czarem, jaki istnieje tylko w miłości.

3. Kryzys poznania

Skąd wypływa ów lęk i niepokój, to nieustanne poszukiwanie nowości? Jeśli weźmiemy pod uwagę wiedzę owego czasu, możemy znaleźć ogólną na to odpowiedź w swoistej „narcystycznej ranie" zadanej humanistycznemu ego przez rewolucję kopernikańską i postępujący rozwój nauk fizycznych i astronomicznych. Przestrach, który ogarnął człowieka na skutek odkrycia, że utracił on swoje miejsce w centrum wszechświata, towarzyszył zmierzchowi humanistycznych i renesansowych utopii oraz utracie wiary w możliwość zbudowania harmonijnego i pełnego pokoju świata.
Kryzysy polityczne, rewolucje ekonomiczne, wojny „wieku żelaza", nawrót dżumy: wszystko to razem spotęgowało odkrycie, że wszechświat nie został stworzony na ludzką miarę i że człowiek nie jest jego twórcą ani panem. Paradoksalnie ogromnym postępem poznania było spowodowanie samego jego kryzysu: poszukiwanie coraz bardziej skomplikowanego piękna towarzyszyło na przykład odkryciu Keplera, że prawa niebieskie nie naśladują już prostych harmonii klasycznych, ale wymagają coraz większych komplikacji.

Andreas Cellarius, *Harmonia makrokosmiczna*, 1660, Amsterdam

4. Melancholia

Emblematem epoki jest bez wątpienia niezwykła *Melancholia I* Dürera, w której melancholijny charakter zaślubia niejako geometrię. Cała epoka zdaje się dzielić to przedstawienie od harmonijnego i pogodnego przedstawienia geometry Euklidesa w *Szkole Ateńskiej* Rafaela: jeżeli człowiek renesansu badał wszechświat narzędziami sztuk praktycznych, zapowiadany tutaj człowiek barokowy zgłębia biblioteki i książki i – ogarnięty melancholią – porzuca narzędzia na ziemi (albo trzyma je bezczynnie w ręku).
Melancholia jako przeznaczenie człowieka studiującego nie jest nowością sama w sobie: temat ten pojawił się już, nawet jeżeli w inny sposób, u Marsilia Ficina i Agrippy von Nettesheim. Oryginalne jest natomiast owo wzajemne przenikanie się *ars geometrica* i *homo melancholicus*, w którym geometria zyskuje duszę, a melancholia – pełen wymiar intelektualny; i to owa podwójna przynależność tworzy melancholijne piękno, które przyciąga, jak wir,

Rafael,
Szkoła Ateńska,
detal,
1510,
Rzym,
Stanza della Segnatura,
Pałac Watykański

na str. 227
Albrecht Dürer,
Melancholia I,
1514,
Florencja,
Gabinetto dei Disegni
e delle Stampe

LENCOLIA I

Francesco Borromini, Wnętrze kopuły w kościele Sant'Ivo alla Sapienza, Rzym, 1642-1662

Guarino Guarini, Wnętrze kopuły w kaplicy Świętego Całunu w katedrze w Turynie, 1666-1681

wcześniejsze rysy renesansowego niepokoju duszy i konstytuuje się jako punkt wyjścia dla barokowego typu człowieka.
Przejście od manieryzmu do baroku nie tyle było zmianą szkoły, ile wyrazem pewnej dramatyzacji życia, ściśle związanej z poszukiwaniem nowych wyrazów piękna: zdumiewającego, zaskakującego i na pozór nieproporcjonalnego. Kościół Sant'Ivo Borrominiego może oszałamiać; jego konstrukcja, niespodziewanie ukryta na wewnętrznym dziedzińcu Palazzo della Sapienza, realizuje kontrast struktur wklęsłych i wypukłych, które zasłania kopuła wewnętrzna, wieńcząc całość zuchwałą i nieoczekiwaną spiralną latarnią. Niedługo potem Guarini zadziwił Turyn kopułą kaplicy Świętego Całunu, która dzięki swojej strukturze o nakładających się na siebie sześciokątach tworzy dwunastoramienną gwiazdę.

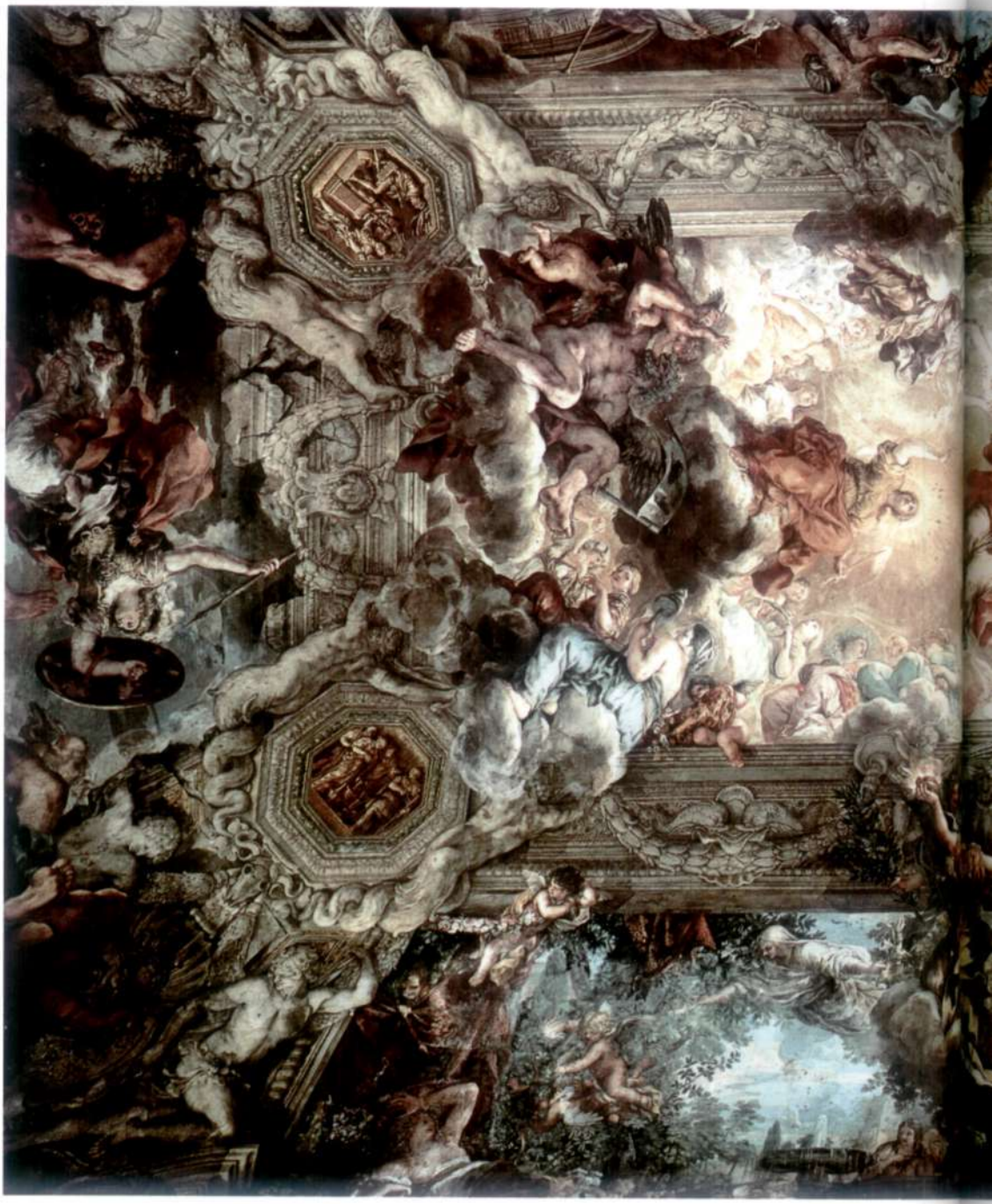
5. Dowcip, subtelność, konceptyzm

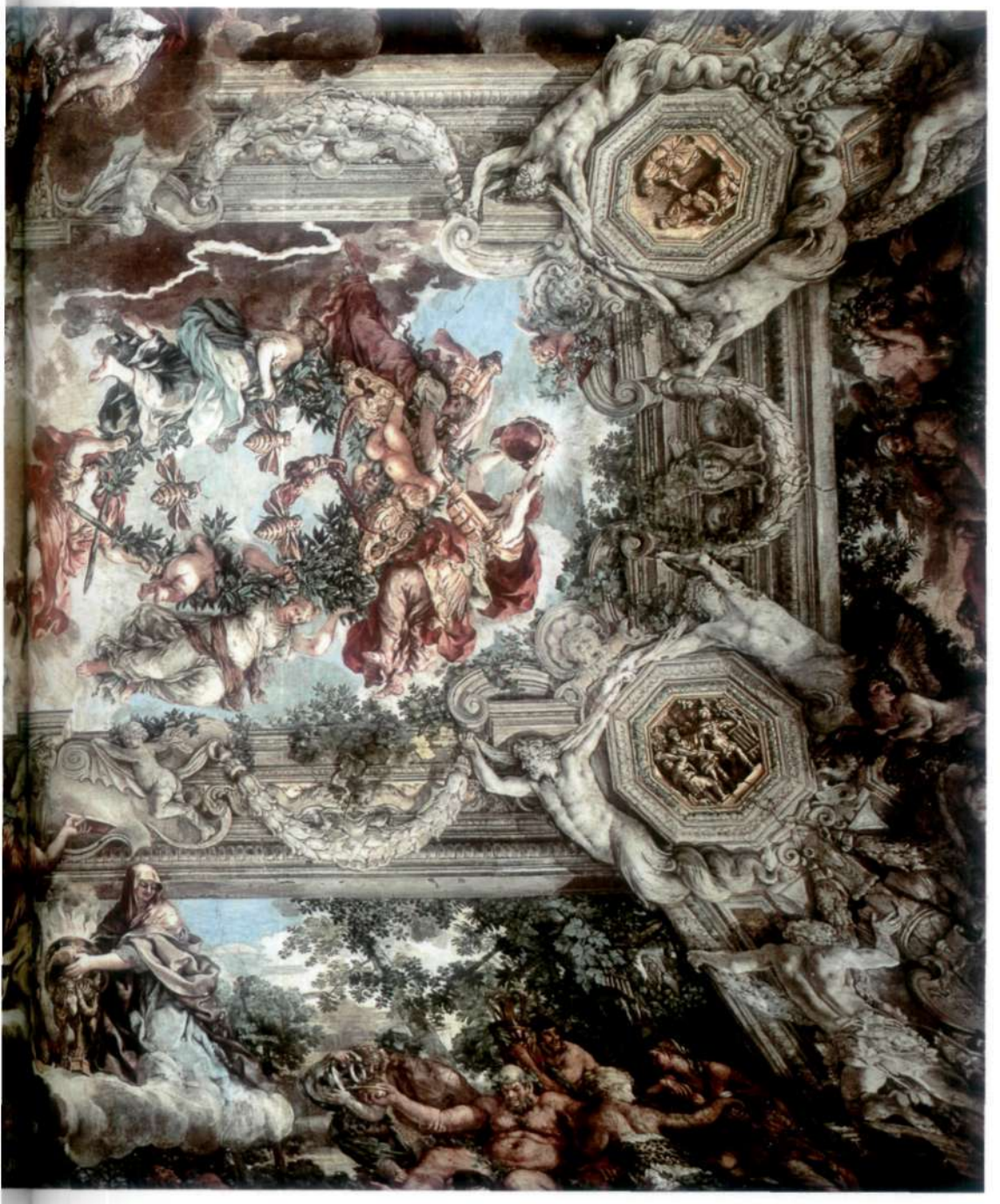
Jednym z charakterystycznych rysów mentalności barokowej jest kombinacja odpowiedniej wyobraźni i efektu zaskoczenia, która przybierała różne nazwy – *agudeza* (subtelność), konceptyzm, *Wit* (dowcip) lub marinizm – a najgłębszy swój wyraz znajduje u Baltazara Graciána. Tę nową formę elokwencji poparły programy szkolne opracowane przez jezuitów zaraz po Soborze Trydenckim: *Ratio studiorum* z 1586 roku (wznowiona w 1599 roku) w kulminacyjnym momencie pięcioletniej – poprzedzającej studia uniwersyteckie – nauki przewidywała dwa lata retoryki. Zapewniałyby one uczniowi doskonałą wymowę, której celem miała być nie tylko użyteczność, lecz także piękno wyrazu. Koncepty, choć nie miały właściwej sobie formy, musiały jednak przejawiać pewną subtelność i finezję, i to w stopniu mogącym zaskoczyć i przeniknąć duszę słuchacza. **Subtelność** wymaga bystrego, pomysłowego i twórczego umysłu, zdolnego dostrzegać niewidzialne dla zwykłego oka powiązania z pomocą **geniuszu**. W taki sposób dla konceptystycznego piękna otwarły się całkiem nowe przestrzenie percepcyjne, podczas gdy piękno zmysłowe zbliżało się coraz bardziej do form nieznaczącej i bezkształtnej piękności.

Subtelność
Baltazar Gracián
Subtelność i sztuka tworzenia, I, 2, 1642-1648
Istotą jest subtelności, jednej z tych rzeczy, które się raczej w całości poznaje niż szczegółowo, iż się postrzegać pozwala jedynie, a nie definiować; dla materii tak nieuchwytnej nie wydaje się mieć wagi żaden opis; tym, czym jest piękno dla oczu i czym harmonia dla uszu, jest koncept dla inteligencji.

Geniusz
Emmanuele Tesauro
Luneta arystotelesowska, 1654-1670
Geniusz naturalny jest cudowną mocą intelektu, która obejmuje dwa przyrodzone talenty: bystrość i przewrotność [*versabilità*]. Bystrość przenika najodleglejsze i najdrobniejsze okoliczności każdego przedmiotu, takie jak substancja, materia, forma, cechy przypadkowe, właściwości, przyczyny, skutki, cele, sympatie, podobieństwo, przeciwieństwo i tożsamość, wyższość i niższość, oznaki, imiona własne, dwuznaczności: które to rzeczy przynależą do jakiegokolwiek przedmiotu, otaczające go i skryte, jak powiemy o tym w swoim czasie.

Bystrość
Emmanuele Tesauro
Luneta arystotelesowska, 1654-1670
Boska cząstka geniuszu, znana bardziej z wyglądu niż z urodzenia, była w każdym wieku i u wszystkich ludzi w takim podziwieniu, że kiedy się czyta o niej i słyszy, jak jaki cudowny pielgrzym przez tych samych, którzy jej nie znają, z najwyższą radością i aplauzem jest przyjmowana. Jest to bystrość, wielka matka wszelkiego genialnego konceptu; najjaśniejsze światło sztuki oratorskiej i poetyckiej elokucji; duch ożywczy wielu martwych stronic; najmilejsza przyprawa kulturalnej konwersacji; ostatni wysiłek intelektu, ślad boskości w umyśle człowieczym.





Pietro da Cortona,
Triumf Bożej Opatrzności,
1633-1639,
Rzym,
Palazzo Barberini

Zastosowanie finezji w sztuce poetyckiej (gongoryzm w Hiszpanii – od poety Luisa de Góngora, marinizm we Włoszech – od poety Giambattisty Marina) wyrażało się w wirtuozowskiej poezji, gdzie zaskakujący i zdumiewający charakter stylu, jego błyskotliwa i zwięzła inwencyjność przyćmiewają treść. W ten sposób od właściwego opisu kobiecego piękna ważniejsza jest zdolność wyrażenia wielości szczegółów i powiązań pięknego ciała, nie pomijając i tych, które mogą się wydawać całkowicie nieznaczące, takie jak **nos** czy **włosy**: wielości jego szczegółów i form mogącej uwieść czytelnika.

Wąż w piersi młodej
Giambattista Marino
Adon, VIII, 1623
Na brzegu łoża oko moje zgadnie,
że jakiś satyr tam lubieżny, jurny,
trzyma w objęciach nimfę i jej kradnie
wszelkiej rozkoszy kwiat pachnący, durny.
Za ładne biodra trzyma ją szkaradnie
i jedną ręką żywe te eburny
– o zajmująca, miła jego praca! –
a drugą skrytsze co, i słodsze, maca.

Gdy ją kochanek silnym swym otoczy
ramieniem, jęczy, ale główką kręci;
choć omdlewają jej uległe oczy,
wciąż okazuje wzgardę i brak chęci.
Podaje wargom twarz swą i się boczy;
im bardziej broni się, tym słodziej nęci.
Ona się wzdraga, on zaś za odmowy
chytre jej całus daje ciągle nowy.

Choć uda opór, choć do diabłów wyśle,
choć od lubego niby się odsuwa,
trwa w szorstkich więzach,
a i w swym zamyśle,
a on do siebie mocno ją przykuwa,
nigdy nie spoiłby tak silnie, ściśle
drewna gwóźdź inny, albo i zasuwa.
Nie wiem, czy Tais, Fryne albo Flora
rozkoszy większych zaznać była skora.

Kłębi się w piersi młodej ukrywana
głęboka rozkosz wzroku bezwstydnego,
– mocy Amora, maga i tyrana,
słabe się serca nasze nie ustrzegą.
Nowa pragnieniu siła jest przydana,
niby z wabika, z obrazu słodkiego,
i za naturą idzie, i nie dziwa,
że narowiste tak, wędzidło zrywa.

A ta bogini, co w miłosne sznury
serca związała, patrzy za kotarą;
słowa ma ostre równie jak pazury,
śmieje się, kusząc, dźga ostrogą starą:
„Ciesz się owocem, ciesz się z konfitury
swych słodkich westchnień, ucieszona paro.
Dobre wzdychania i łzy takie" – powie –
„szczęśliwa miłość, bardziej –
kochankowie!"

Muszka pieprzyk
Giambattista Marino
Lira, 1608
Ów pieprzyk, czarowny pieprzyk,
co cień ów złoty, gdzie się sercem nurzę,
tak lubym czyni na kochanej skórze,
gaju samego ziarnem jest Amora.
Serce niebaczne, pierzchaj póki pora,
gdy rwać tam pragniesz lilie albo róże!
Tam łuk napina, tam on się ukrywa,
tam duszę rani, wiąże i porywa.

Włosy
Federigo Della Valle (XVII wiek)
O chioma bionda
Czoło pogodne, włosów jasne sploty,
jako dwie gwiazdy lśniące czarne oczy,
twarz – śnieg i róże, dłoń – aż bielą mroczy;
obraz przyjemny, skromny, pełen cnoty;

usta z rubinu, w których lśnią klejnoty,
skrzy się cudownie uśmiech ich uroczy;
kształtów tych pragnie każdy, kto je zoczy;
postać nie ziemska, lecz by obraz złoty;

postawa dumna, nie znająca troski,
polor i grzeczność, i jaka istnieje
wszelka przystojność, a chód prawie boski;

duchu, coś przybył tu przez empireje,
bóstwo, imienia twego święte zgłoski,
jakże cię wyrzec? Wielbię i niemieję.

Pierś
Giambattista Pucci (XVII wiek)
Na śnieżne piersi, między swoje sutki...

Na śnieżne piersi, między swoje sutki,
białą na sercu dłoń położy ona,
kręgów świetlistych żywy żar przekona,
aby tam pałał, słodki i cichutki.

Śnieg i płomienie, biel i światła nutki
oczu przepięknych, chłód i ogień łona,
to jasność gwiezdna, zda się, zanurzona
we mleku nieba, na nieznane skutki.

Łona i piersi biel, jakoby mleko
świeci w ciemności i, zda się, jednoczy
z jasnością kręgów świetlnych, tam daleko.

W taki świetlisty sposób i uroczy
jawiły mi się – i wciąż w sercu pieką –
to piękne piersi, a to piękne oczy.

6. Napięcie w stronę absolutu

Siatka relacji i form, do tworzenia jej i odtwarzania w każdym czasie, zajmuje miejsce modeli naturalnych, zobowiązujących oraz obiektywnych: wiek baroku jest wyrazem **piękna**, by tak rzec, **poza dobrem i złem**. Może wyrażać on piękno za pośrednictwem brzydoty, prawdę przez fałsz, życie poprzez śmierć. Temat śmierci obecny był zresztą obsesyjnie w barokowym umyśle. Widać to także u takiego niebarokowego autora jak Szekspir, i będzie widoczne jeszcze w wieku następnym, w oszałamiających, makabrycznych postaciach kaplicy Świętego Seweryna w Neapolu.

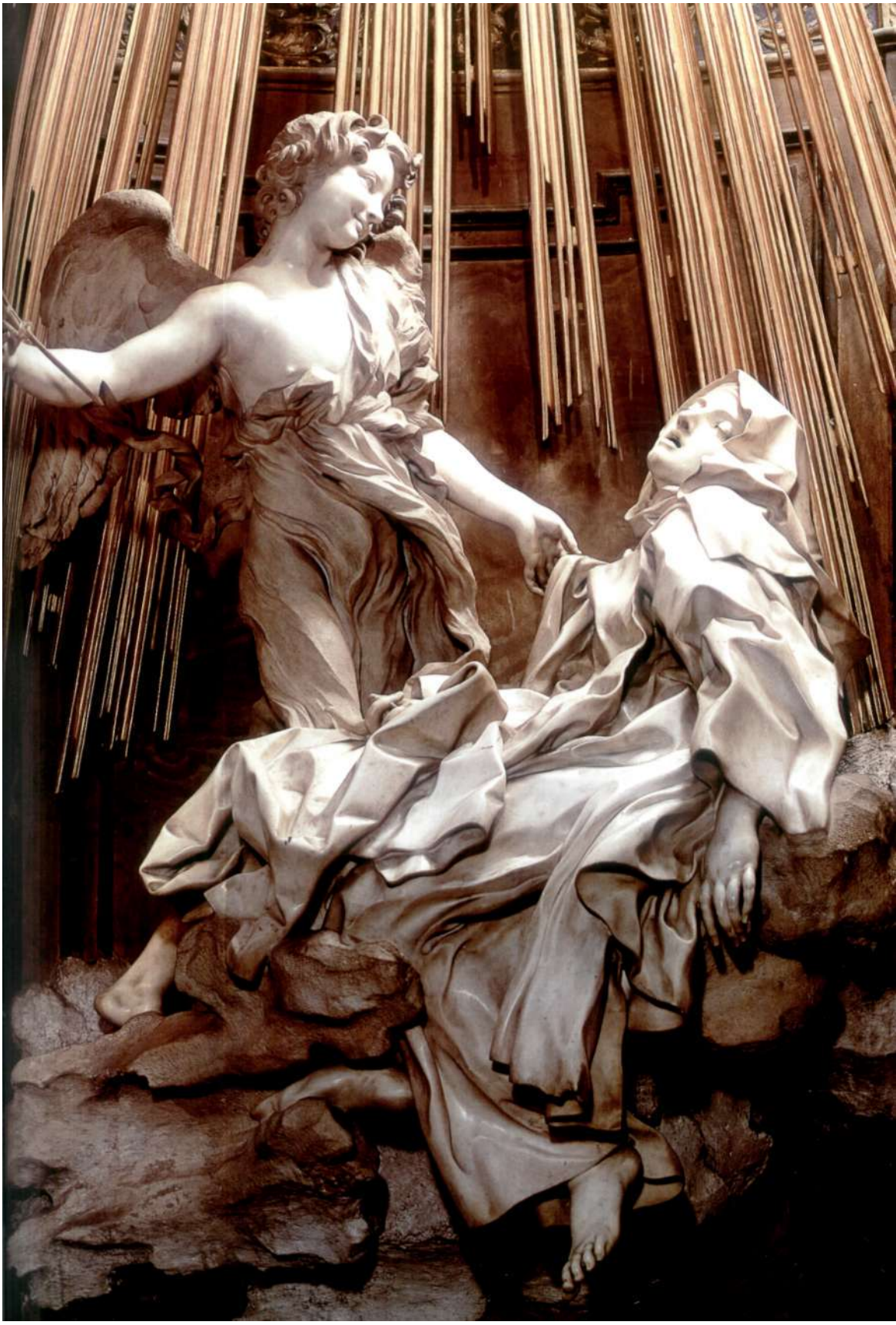
Giuseppe Sanmartino, *Zasłonięty Chrystus*, 1753, Neapol, kaplica Świętego Seweryna

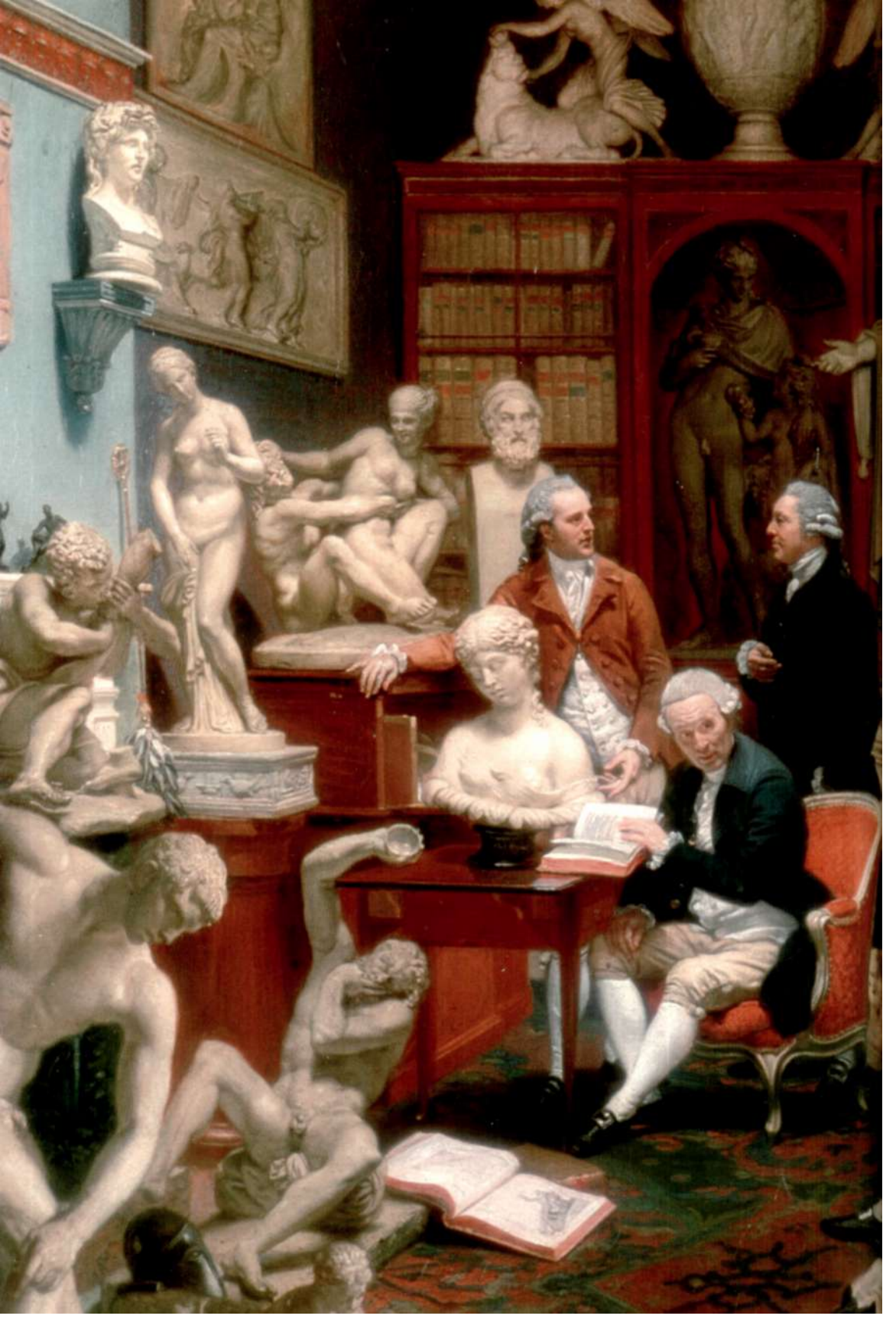
Piękno poza dobrem i złem
William Szekspir
Romeo i Julia, III, 2, 1594-1597
O serce żmii pod kwiecistą maską!
Kryłże się kiedy smok w tak pięknym lochu?
Luby tyranie, anielski szatanie!
Kruku w gołębich pierzach! Wilku w runie!
Nikczemny wątku w niebiańskiej postaci!
We wszystkim sprzeczny z tym, czym się wydajesz.
Szlachetny zbrodniu! Potępieńcze święty!
O, cóżeś miała do czynienia w piekle,
Naturo, kiedyś taki duch szatański
W raj tak pięknego ciała wprowadziła?
Byłaż gdzie książka tak ohydnej treści
W oprawie tak ozdobnej? Trzebaż, aby
Fałsz zamieszkiwał tak przepyszny pałac?!

Jean Antoine Watteau, *Wyjazd na Cyterę*, 1718, Berlin, zamek w Charlottenburgu

na str. 235
Gian Lorenzo Bernini, *Ekstaza świętej Teresy*, 1652, Rzym, Santa Maria della Vittoria

Nie jest przez to barokowe piękno amoralne czy też niemoralne, wręcz przeciwnie: jego głęboka etyczność nie polega na zgodności z wyrażanymi przez barok surowymi kanonami politycznego i religijnego autorytetu, lecz na charakterze całości jego artystycznej kreacji. Podobnie jak na owym firmamencie, na nowo zaprojektowanym przez Kopernika i Keplera, ciała niebieskie odnoszą się do siebie wzajem w ramach coraz bardziej skomplikowanych relacji, tak i w każdym najmniejszym szczególe barokowego uniwersum ogniskuje się i rozciąga jednocześnie cały kosmos. Nie ma linii, która nie prowadziłaby oka ku jakiemuś, wciąż nie osiągniętemu jeszcze „poza", nie ma linii nie naładowanej pewnym szczególnym napięciem; nieruchome i nieożywione piękno modelu klasycznego zastąpione zostaje przez piękno dramatycznie napięte. Jeśli zestawimy ze sobą dwa pozornie odległe dzieła – *Świętą Teresę* Berniniego i *Wyjazd na Cyterę* Watteau, zobaczymy w pierwszym wypadku rozwijanie się linii napięcia, które od cierpiącej twarzy prowadzą ku skrajnemu brzegowi suto pofałdowanej szaty, a w drugim linię ukośną, która wychodząc od putta najbardziej oddalonego, przenosi się z ramienia na szatę i z nogi na laskę, wskazując na krąg aniołów. W pierwszym wypadku – piękno dramatyczne i cierpiące; w drugim – melancholijne, oniryczne. W obu – pewne powiązanie, które nie respektuje żadnej hierarchii pomiędzy centrum a peryferią, a które wyraża pełną godność piękna od spojrzenia do brzegu szaty, tak rzeczywistości, jak i snu, w odnoszeniu się do siebie nawzajem całości oraz szczegółu.





Rozdział X

Rozum i piękno

1. Dialektyka piękna

Johann Zoffany, *Charles Townley i jego przyjaciele w Townley Gallery*, detal, 1781-1783, Burney, Lancashire, Townley Hall Art Gallery and Museum

Zazwyczaj przedstawia się XVIII wiek jako racjonalny, koherentny, nieco chłodny i zdystansowany, obraz ten jednak, związany ze sposobem, w jaki smak współczesny postrzega malarstwo i muzykę tej epoki, jest zdecydowanie zwodniczy. Stanley Kubrick w filmie *Barry Lindon* pokazał, jak pod lodowatą patyną wieku oświecenia kłębią się gwałtowne namiętności i niszczycielskie uczucia, mężczyźni i kobiety tyleż wyrafinowani, ile okrutni. Niesłychaną gwałtowność pojedynku pomiędzy ojcem i synem reżyser zamyka w stodole, która ma strukturę architektoniczną klasycznej budowli palladiańskiej: tak właśnie z większym prawdopodobieństwem, powinniśmy starać się przedstawiać wiek osiemnasty, czasy Rousseau, Kanta, De Sade'a, *douceur de vivre* i gilotyny, Leporella i Don Juana, bujnego piękna późnego baroku, rokoka i neoklasycyzmu.

Piękno w działaniu
Jean Jacques Rousseau
Nowa Heloiza, 1761
Zawsze sądziłem, że dobro jest po prostu objawiającym się w czynach pięknem, że jedno łączy się ściśle z drugim i że obydwa biorą początek w naturalnym ładzie świata. Z myśli tej wypływa wniosek, że smak doskonali się na tej samej drodze, co mądrość, i że dusza do głębi przejęta urokiem cnoty winna również poddawać się wszystkiemu, co piękne. Zaprawiamy się w oglądaniu tak, jak w odczuwaniu, albo raczej wyborny wzrok nie jest niczym innym, tylko delikatnym i subtelnym czuciem. W ten sposób malarz, patrząc na piękną krainę lub piękny obraz, zachwyca się szczegółami, których nawet nie zauważy zwykły przechodzień. Ileż to rzeczy dostrzegamy tylko dzięki uczuciu, a trudno wytłumaczyć, jak to się dzieje! Ileż tych nieokreślonych, tak często spotykanych odcieni, o których tylko gust wyrokuje? Smak jest w pewnej mierze szkłem powiększającym ocen; przybliża każdy drobiazg i zaczyna działać, gdy one milkną. Jak go więc mamy kształcić? Ćwiczyć nasze postrzeganie i czucie, piękno oceniać za pomocą wzroku, a dobro – wzruszenia. Nadal twierdzę, że nie wszystkim sercom dane jest drgnąć pod pierwszym spojrzeniem Julii.

Możemy powiedzieć, że trwanie piękna barokowego po XVIII wiek ma przyczynę w arystokratycznej predylekcji do oddawania się samej słodyczy życia, podczas gdy surowy rygor neoklasyczny odpowiada kultowi rozumu, dyscypliny i obliczalności, typowemu dla dochodzącej do władzy burżuazji. Nietrudno dostrzec, obok starej arystokracji dworskiej, młodszą i bardziej dynamiczną arystokrację przemysłową, o gustach i obyczajach *de facto* już burżuazyjnych, nowoczesną i reformatorską, która czyta *Encyklopedię* i dyskutuje w salonach. W XVIII wieku jednak z trudem da się wyróżnić, pośród licznych stratyfikacji na kupców, notariuszy, adwokatów, pisarzy, dziennikarzy i urzędników, owe cechy, które wiek później pozwolą wyodrębnić typ społeczny mieszczanina.
Tej skomplikowanej dialektyce warstw i klas odpowiada równie złożona dialektyka upodobań: różnobarwnemu pięknu rokoka nie przeciwstawia się jeden tylko klasycyzm, lecz wiele różnych klasycyzmów, odpowiadających na różne potrzeby, niekiedy ze sobą sprzeczne. Filozof oświeceniowy domaga się wyzwolenia umysłu z mgieł obskurantyzmu, sympatyzuje jednak z władcą absolutnym i rządami autorytarnymi; oświeceniowy rozum ma swoją **jasną stronę** w geniuszu Kanta, lecz i **stronę ciemną** i niepokojącą w okrutnym teatrze markiza de Sade; tak samo piękno neoklasycyzmu jest ożywiającą reakcją na gust *ancien régime'u*, ale także poszukiwaniem pewnych reguł, surowych i zobowiązujących.

Maurice Quentin de La Tour, *Madame de Pompadour czytająca Encyklopedię*, 1775, Paryż, Luwr

na str. 238
Jean Honoré Fragonard, *Huśtawka*, 1770, Londyn, Wallace Collection

Jean Baptiste Chardin, *Chłopiec z bąkiem*, 1738, Paryż, Luwr

Jasna strona rozumu
Immanuel Kant
Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości, II, 1764
U człowieka, który posiada temperament sangwiniczny, przeważa poczucie piękna: jego radości są śmiejące się i pełne życia: kiedy nie jest wesoły, jest niezadowolony i niewiele zna cichego szczęścia. Odmiana jest piękna i kocha on wszelkie zmiany. Szuka radości w samym sobie i wokół siebie, rozwesela innych i jest dobrym kompanem. Odczuwa on mocno sympatię moralną: szczęście innych go cieszy, a cierpienie budzi jego współczucie. Jego poczucie moralne jest piękne, pozbawione jednakże zasad i zależy zawsze bezpośrednio od owych spontanicznych wrażeń, które budzi w nim rzeczywistość. Jest przyjacielem wszystkich ludzi lub – i jest to w gruncie rzeczy to samo – nie jest nigdy naprawdę przyjacielem, choć jest zawsze serdeczny i życzliwy. Nie umie on udawać: dziś zachowuje się wobec was przyjaźnie i w sposób grzeczny, jutro, jeśli jesteście chorzy lub znajdujecie się w nieszczęściu, dozna szczerego i prawdziwego współczucia, ale w tych krytycznych okolicznościach powoli zniknie z horyzontu, póki sprawy nie obrócą się na lepsze.
Nie powinien nigdy być sędzią: prawa są dla niego normą zbyt surową, a on daje się wzruszyć łzom. Jest w połowie święty, nigdy naprawdę dobry i nigdy naprawdę zły. Często przesadza i jest rozpustny, bardziej z upodobania jednakże niż z naturalnej skłonności [...]
Umieścimy wśród temperamentów cholerycznych człowieka, którego przeważającym uczuciem jest rodzaj wzniosłości, którą nazywamy uroczystym: jest on naprawdę jedynie odblaskiem wzniosłości, silnie odznaczającym się kolorem, który ukrywa wewnętrzną treść rzeczy lub osoby – może tylko pospolitą i mierną – wszelako której pozory oszukują i poruszają.

...i strona ciemna
François de Sade
Justyna, I, 1791
Nie dbam o to! Ważna jest moja przyjemność.
I zadał mi pięć czy sześć uderzeń, które na szczęście odparowałam rękami. Widząc to, związał mi je za plecami i stanowczo nakazał milczenie. Pozostały mi tylko mimika i łzy jako błaganie o łaskę. Usiłowałam więc go wzruszyć – na próżno. Dwanaście mocnych uderzeń spadło na moje niczym nie osłonięte piersi. Wkrótce po tych strasznych razach wykwitły krwawe pręgi. Ból wyciskał mi łzy, które spływały na ślady wściekłości tego potwora, czyniąc je – jak mówił – tysiąc razy bardziej interesującymi. Całował je, pieścił, od czasu do czasu powracał do moich ust, do oczu, z których z lubością spijał łzy.
Przyszła kolej na Armande. Jej ręce zostały związane, a ona ofiarowała swą białą i krągłą pierś. Clément sprawiał wrażenie, jakby ją całował, choć w rzeczywistości szarpał zębami. Potem bił i wkrótce te piersi o pięknych kształtach przedstawiły się oczom kata pokryte ranami i zbroczone krwią.
Chwileczkę! – zawołał mnich w porywie szału. – Chcę biczować jednocześnie najpiękniejsze pośladki i najsłodsze piersi.

2. Rygor i wyzwolenie

Symptomatyczne jest, że innowacyjny charakter klasycyzmu zrodził się z potrzeby większego rygoru, że to w potrzebie większej wierności w stosunku do rzeczywistości ma początek przezwyciężenie realizmu. Jeszcze w epoce baroku, przejawiając już jednak ową tendencję, teatr siedemnastowieczny zareagował tragedią klasyczną na regułę jedności czasu, miejsca i akcji – w imię ściślejszej zgodności z rzeczywistością: istotnie, jak można trwającą lata całe akcję zawrzeć w niewielu godzinach, jak można w przerwie pomiędzy dwoma aktami pomieścić lata, które – jak się zakłada – upłynęły między jednym zdarzeniem a drugim? Oto więc, jak potrzeba bardziej rygorystycznego naturalizmu doprowadza do kondensacji czasów i ograniczenia liczby miejsc, do zwiększenia przestrzeni iluzji scenicznej i zredukowania akcji do najważniejszej jej istoty, tak aby pokrywały się ze sobą idealnie: czas sceniczny oraz czas widza. Zgodne z rzeczywistością piękno teatru Plejady zastępuje piękno stylizowane, zanurzone w gwałtownie odmienionej rzeczywistości, w której ramach człowiek postawiony jest w centrum dramatu, gdzie nie ma potrzeby scenicznych ozdobników. Racine bardzo dobrze wyraża tę współobecność klasycyzmu i antyklasycyzmu, pewnego piękna rozległego, bujnego i uroczystego oraz piękna stylizowanego, skondensowanego, tragicznego – w greckim znaczeniu.

Jean Honoré Fragonard, *Koresos i Kalliroe*, 1760, Paryż, Luwr

3. Pałace i ogrody

To, że neoklasycyzm stanowi reakcję na fałszywy klasycyzm w imię bardziej powściągliwego naturalizmu, widać jeszcze wyraźniej na przykładzie nowych stylów architektonicznych, szczególnie w Anglii. Osiemnastowieczna architektura angielska jest przede wszystkim wyrazem trzeźwości i dobrego gustu, oznacza zdecydowane odejście od przesady baroku.
Arystokracja i angielska szlachta nie miały skłonności do popisywania się bogactwem: zalecane było stosowanie się do zasad architektury klasycznej, zwłaszcza w wersji Palladia.

Lord Burlington, *Chiswick House*, 1729, Londyn

na str. 243
Villa Chigi, Centinale, Siena

Architektura barokowa jest piękna, gdyż zaskakuje, zadziwia, myli przez swoje nadmiary, obfitości i złożone linie. Natomiast racjonalnemu spojrzeniu XVIII wieku piękno to wydaje się sztuczne i absurdalne. Dezaprobata nie oszczędza także barokowego ogrodu: park w Wersalu uznano za pewien model negatywny, podczas gdy ogród angielski nie tworzy niczego na nowo, jedynie odzwierciedla swobodne piękno natury, nie czaruje nadmiarem, lecz harmonijną kompozycją scenerii.

4. Klasycyzm i neoklasycyzm

W klasycyzmie spotykają się dwa różne, lecz zbieżne, właściwe mentalności burżuazyjnej wymagania: indywidualistyczny rygor i pasja archeologiczna. Zwrócenie uwagi na wymiar prywatny i domowy, jako wyraz typowego dla człowieka nowoczesnego indywidualizmu, ukonkretnia się w poszukiwaniu i zastosowaniu norm surowych i rygorystycznych: przykładem tego jest dom, który Thomas Jefferson, przywódca w czasie walki o niepodległość i trzeci prezydent Stanów Zjednoczonych, zaprojektował osobiście.
Nowy klasycyzm narzuca się jako kanon „rzeczywiście" klasycznego piękna, nowych Aten w dwojakim znaczeniu: par excellence greckiego miasta oraz wcielenia bogini Rozumu, która odrzuca niedawną przeszłość. Aspekt ów łączy się z tak zwanym neoklasycyzmem archeologicznym, wyrazem wzrastającego w XVIII wieku zainteresowania archeologią.
Badania archeologiczne bez wątpienia stanowiły pewną modę drugiej połowy osiemnastego stulecia; przejawiały się w niej pasja podróży do dalekich krajów, poszukiwania egzotycznego piękna poza kanonami europejskimi. Jednakże wszystkie te badania, wykopaliska, wydobywanie na światło dzienne ruin nie wystarczą, by wyjaśnić owo zjawisko: dobrze pokazuje to obojętność opinii publicznej w stosunku do wykopalisk w Herkulanum (1738), poprzedzających o jedno tylko dziesięciolecie wykopaliska w Pompejach (1748), które, przeciwnie, oznaczały początek prawdziwej gorączki starożytności. W ciągu tych dziesięciu lat ugruntowała się głęboka przemiana europejskiego gustu. Decydujące było odkrycie, że renesansowe wyobrażenie o klasyczności odnosiło się w istocie jedynie do epoki jej schyłku: odkryto, że piękno klasyczne jest pewną deformacją, będącą dziełem humanistów; odrzucono je i wyruszono na poszukiwanie „prawdziwej" starożytności.
Dlatego też teorie na temat piękna wysuwane w drugiej połowie XVIII wieku charakteryzuje nowatorstwo: poszukiwanie oryginalnego stylu oznaczało zerwanie ze stylami tradycyjnymi, wyrzeczenie się konwencjonalnych póz i tematów w imię swobody wyrazu.
Większą wolność kanonów głosili jednak nie tylko artyści: według Hume'a krytyk może określić **reguły gustu** o tyle tylko, o ile potrafi się uwolnić od przyzwyczajeń i przesądów wpływających na jego osąd, który powinien się opierać na takich zaletach wewnętrznych, jak dobry gust i racjonalne myślenie, a także metoda, subtelność, praktyka.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe w Kampanii*, 1787, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Reguły gustu
David Hume
Eseje z dziedziny moralności i literatury, XXIII, ok. 1745

W rozpoznaniu piękna wprawa jest sprawą tak ważną, że zanim możemy wydać sąd o jakimkolwiek wybitnym utworze, jest rzeczą konieczną, by go parokrotnie odczytać i z zastanowieniem i uwagą rozpatrzeć w różnym świetle. Podniecenie i szybki bieg myśli, który zazwyczaj towarzyszy pierwszemu czytaniu, przeszkadza prawdziwemu przeżyciu piękna; nie odróżnia się wtedy związku między poszczególnymi częściami i zwraca się mało uwagi na rzeczywiste cechy stylu, a zalety i błędy wydają się pogrążone w pewnego rodzaju chaosie, tworząc niejasny obraz w naszej wyobraźni. Nie wspomnę już nawet o tym, że jest pewien typ piękna, który ponieważ jest bujny i powierzchowny, podoba się w pierwszej chwili, lecz gdy się przekonujemy, że nie jest właściwym wyrazem rozumu czy namiętności, wkrótce brzydnie nam i zostaje odrzucony z pogardą, a już w każdym razie ceniony jest znacznie niżej.

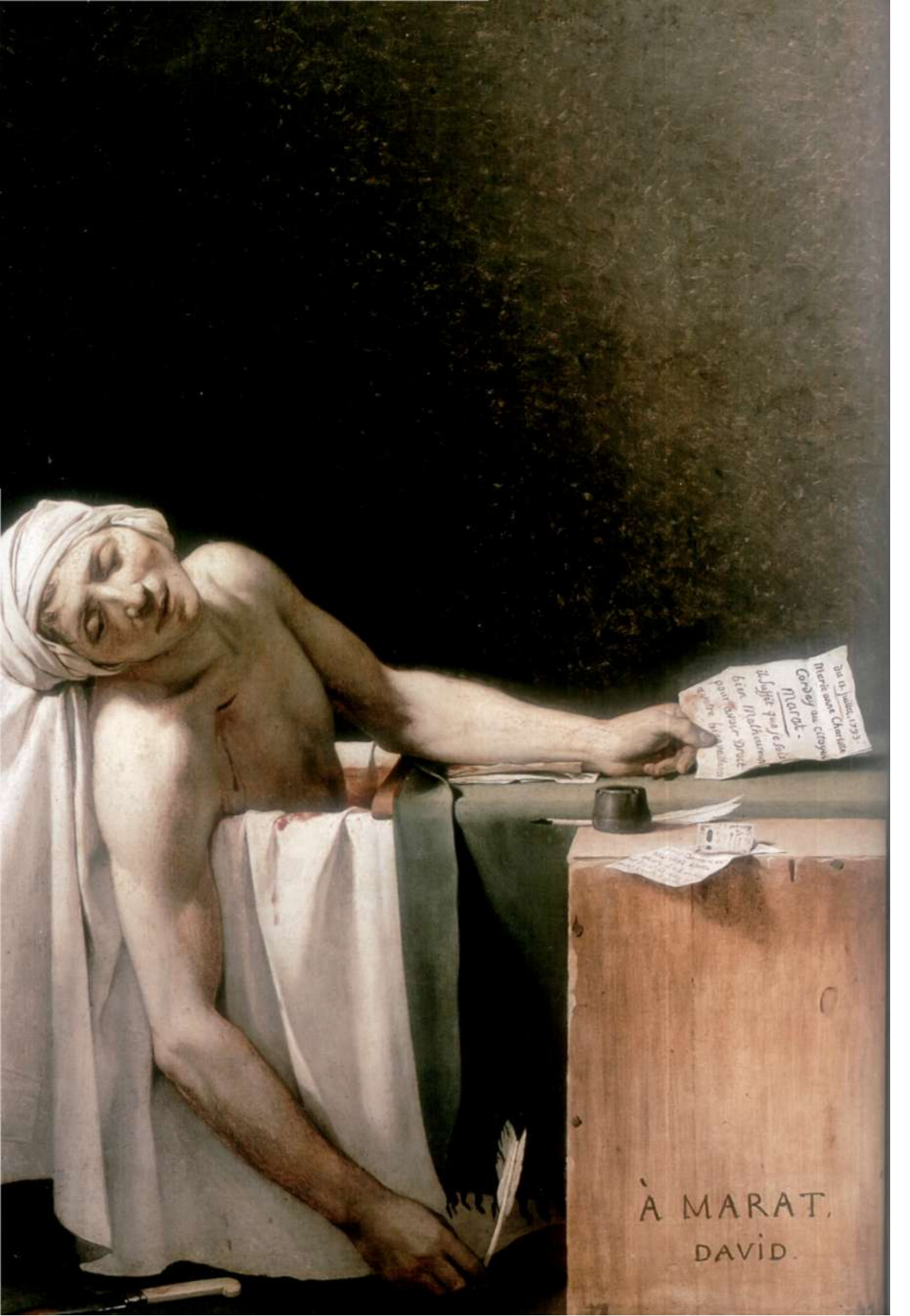
Niepodobna dłużej obcować z jakimkolwiek rodzajem piękna, nie porównując różnych odmian i stopni jego doskonałości i nie oceniając ich wzajemnego stosunku. Kto nie miał sposobności porównywania różnych rodzajów piękna, nie ma kwalifikacji do wypowiadania opinii o przedstawionych mu do osądzenia utworach. Jedynie przez porównanie możemy ustalić, co zasługuje na pochwałę czy naganę, i nauczyć się, jak je należy stopniować.

Antonio Canova, *Trzy Gracje*, 1812-1816, Sankt Petersburg, Ermitaż

Krytyk ten zakłada istnienie takiej opinii publicznej, w której różne koncepcje byłyby przedmiotem obiegu, dyskusji, a także – czemu nie? – rynku. Jednocześnie działalność krytyka zakłada definitywne wyzwolenie gustu od reguł klasycznych: proces, który zaczął się przynajmniej od manieryzmu, a który Hume doprowadza do estetycznego **subiektywizmu** graniczącego ze sceptycyzmem (termin, którego sam Hume nie waha się przypisać, w znaczeniu pozytywnym, własnej filozofii). W tym kontekście fundamentalna teza głosi, że piękno nie jest właściwe rzeczom, lecz tworzy się w umyśle krytyka, czyli widza wolnego od zewnętrznych wpływów. Ważność tego odkrycia równa jest wartości odkrycia subiektywnego charakteru jakości ciał (ciepła, zimna itp.), którego w XVII wieku dokonał na polu fizyki Galileusz. Subiektywności „cielesnego gustu" – bo to, że pokarm ma smak słodki albo gorzki, nie zależy od jego natury, lecz tylko od kubków smakowych człowieka, który go kosztuje – odpowiada subiektywna analogia „gustu duchowego": ponieważ nie istnieje żadne kryterium wartościowania obiektywne i właściwe rzeczom, ten sam przedmiot jednemu może się wydawać piękny, innemu – brzydki.

Giovanni Paolo Pannini,
Galeria wedut starożytnego Rzymu,
1758,
Paryż,
Luwr

Subiektywizm
David Hume
Eseje z dziedziny moralności i literatury,
XXIII, ok. 1745
Piękno nie jest właściwością przedmiotów samych przez się; istnieje jedynie w umyśle, który je ogląda, a każdy umysł dostrzega inne piękno. Niektórzy nawet widzą brzydotę tam, gdzie inni widzą piękno. Każdy powinien też przyjmować swe własne odczucie, nie usiłując normować także cudzych. Szukanie prawdziwego piękna czy prawdziwej brzydoty jest równie bezowocne jak chęć ustalenia, co jest naprawdę słodkie, a co gorzkie. W zależności od naszych narządów ta sama rzecz może być zarówno słodka, jak i gorzka, słusznie więc przysłowie mówi, że bezcelowy jest spór w kwestiach smaku. Jest rzeczą słuszną, a nawet potrzebną rozciągnąć ten pewnik na smak umysłowy, tak jak na fizyczny; w tym wypadku zdrowy rozsądek, który tak często bywa w niezgodzie z filozofią, zwłaszcza z filozofią sceptyczną, wypowiada przynajmniej w jednej kwestii zgodny z nią pogląd.


À MARAT,
DAVID.

5. Bohaterowie, ciała i ruiny

Także estetyka ruin, która rozwija się w drugiej połowie XVIII wieku, wyraża pewną ambiwalencję neoklasycznego piękna. To, że historyczne ruiny postrzegane mogą być jako piękne, jest nowością, której przyczyny tkwią w niechęci do tradycyjnych przedmiotów oraz w konsekwentnym poszukiwaniu nowych tematów, poza stylami kanonicznymi.
Nie będzie przesadą porównanie racjonalnego i melancholijnego zarazem spojrzenia Diderota i Winckelmanna na relikty budowli antycznej ze spojrzeniem Davida na zasztyletowane ciało Marata, którego żaden malarz poprzedniej generacji nie namalowałby tak po prostu w wannie. W *Maracie* Davida potrzeba respektowania w każdym detalu prawdy historycznej nie oznacza zimnego kopiowania natury, ale pomieszanie sprzecznych uczuć: stoickie męstwo zabitego rewolucjonisty czyni z piękna jego ciała wehikuł wiary w rozum i rewolucję; a jednak to samo ciało, pozbawione już teraz życia,

Johann Philipp Hackert, *Goethe w Rzymie zwiedza Koloseum*, 1786, Rzym, Goethe Museum

na str. 248
Jacques Louis David, *Śmierć Marata*, 1793, Bruksela, Musée des Beaux-Arts

Johan Heinrich Füssli, *Rozpacz artysty w obliczu wielkości starożytnych fragmentów*, 1778-1780, Zurych, Kunsthaus

objawia poczucie głębokiego smutku z powodu ulotności życia i niepowrotności wszystkiego, co pożera i czas, i śmierć.
Tę samą ambiwalencję odnajdziemy w rozważaniach Diderota i Winckelmanna na temat ruin. **Piękno starożytnych posągów** jest ostrzeżeniem, by nie zapominać o niszczącym działaniu czasu i milczeniu, które włada narodami; jednocześnie wzmacnia jednak także wiarę w możliwość drobiazgowo wiernego zrekonstruowania oryginału, który w przeszłości uważano za bezpowrotnie utracony i ponad który błędnie przedkładano piękno natury.
Z Winckelmannowskiej aspiracji do **linearnej czystości**, jasnej i prostej, tchnie głęboka nostalgia; taka jak ta, jaką Rousseau czuje dla pierwotnej czystości człowieka naturalnego. Pobrzmiewa w niej jednak i nuta buntu przeciwko pustej obfitości rokokowych kompozycji, fałszywych, jeśli nie sprzecznych wręcz z naturą.

Piękno starożytnych posągów
Johann Joachim Winckelmann
Myśli o naśladowaniu sztuki greckiej w malarstwie i rzeźbie, 1755

Wiadome jest, że wielki Bernini był jednym z tych, którzy byli przeciwni tak pięknu natury Greków, jak i idealnej piękności ich posągów. Był on także mniemania, że natura umiała dać każdemu stosowną dla niego część piękności: sztuka polegałaby na umiejętności jej właśnie odnajdowania. Chlubił się, że uwolnił od przesądu, którego na początku, zafascynowany wdziękiem medycejskiej Wenus, był ofiarą, przesądu, którego jednakże – po żmudnym i wielokrotnym studiowaniu samej natury – bezpodstawność potrafił odkryć. Wenus nauczyła go zatem odnajdywać w naturze piękności, które wcześniej można było, jak sądził, odnaleźć jedynie w niej samej, i których bez niej w naturze nie byłby bynajmniej szukał. Czyż nie wynika z tego jednak, że piękno posągów greckich może być odkryte wcześniej niżeli piękno natury i że przez to porusza ono bardziej i nie jest, jak tamto, rozproszone, lecz bardziej skoncentrowane? A zatem dla tego, kto będzie pragnął dostąpić poznania doskonałego piękna, studiowanie natury musiałoby stać się przynajmniej o wiele dłuższe i obfitszym naznaczone trudem niż zgłębianie starożytności; Bernini nie nauczałby młodych artystów najkrótszej drogi, wskazując jako piękno najwyższe owo piękno, które jawi się w naturze. Naśladowanie piękna natury albo dotyczy pojedynczego modelu, albo jest wynikiem obserwacji wielu modeli łączących się w jednym przedmiocie. W pierwszym wypadku tworzy się podobną kopię, pewien portret: jest to droga, która prowadzi do form i figur holenderskich. W drugim natomiast obiera się drogę uniwersalnej piękności i idealnych obrazów; tę właśnie drogę obrali Grecy. Jednak różnica pomiędzy Grekami a nami polega na tym, że Grecy starali się tworzyć owe obrazy, choćby nawet nie inspirowane samymi pięknymi ciałami, dzięki posiadanej przez nich jeszcze ciągłej sposobności obserwowania piękna natury, jaka nam, przeciwnie, nie jawi się już każdego dnia i rzadko okazuje się tak piękna, jak pragnąłby tego artysta.

Linearna czystość
Johann Joachim Winckelmann
Nieznane posągi starożytne, I, 1767

A przeto rzemieślnicy greccy, chcąc dojść do uchwycenia w obrazach, które nazywali imieniem to tego lub owego bóstwa, pełni człowieczej piękności, starali się z ich twarzą i gestami zharmonizować pewien niezmienny i niezmącony niczym spokój, który wedle nauk filozofii właściwy był także naturze oraz stanowi samych bogów. Postaci wykonane tak harmonijnie wyrażały doskonałą równowagę uczucia, i ona to tylko mogła sprawić, że na obliczu Geniusza, który zachował się w Villa Borghese, przejawiło się owo piękno, o którym rzec już możemy, że posiadamy w nim prototyp. Ponieważ jednak w działaniu nie ma miejsca na całkowitą obojętność, a sztuka nie mogła uniknąć przedstawiania postaci boskich o człowieczych uczuciach i doznaniach, musiała zadowolić się tym stopniem piękności, jaki mogło przejawić bóstwo w swoim działaniu. Przeto ekspresja, tyle ile się jej pragnie, nie dlatego jest tak zrównoważona, że piękno w niej dominuje i jest jak klawesyn w orkiestrze, który kieruje wszystkimi innymi instrumentami, które wydają się go dławić. Przejawia się to z całą oczywistością na obliczu watykańskiego Apollina, na którym musiało się wyrazić oburzenie na smoka Pytona, zabitego jego strzałami, a zarazem pewna pogarda dla całego tego zwycięstwa. Mądry rzeźbiarz, pragnąc ukształtować najpiękniejszego spośród bogów, gniew zaznaczył tam, gdzie się znajduje, zgodnie ze zdaniem poetów, a mianowicie w samym nosie, czyniąc to przez wydęte nozdrza; pogardę zaś zaakcentował w uniesionej dolnej wardze, razem z którą się unosi też podbródek. Czyż jednak owe dwa uczucia nie są zdolne zmienić piękności? Nie; bo spojrzenie Apollina jest pogodne, czoło jego jest samym spokojem.

6. Nowe idee, nowe tematy

Estetyczną debatę XVIII wieku cechuje spora zmiana w stosunku do renesansu i XVII stulecia, która przesądza o szczególnym jego charakterze i prawdziwej nowoczesności: chodzi o stosunek pomiędzy intelektualistami a publicznością, o umocnienie się salonów kobiecych i roli kobiet oraz pojawienie się nowych tematów artystycznych.

W XVIII wieku intelektualista i artysta byli coraz mniej uzależnieni od mecenasów i fundatorów, a dzięki rozpowszechnieniu się przemysłu wydawniczego zaczęli zdobywać ekonomiczną niezależność. Wcześniej Defoe odstąpił prawa do swojego *Robinsona Crusoe* za jedynie dziesięć funtów, teraz Hume swoją *Historią Wielkiej Brytanii* mógł zarobić ponad trzy tysiące. Także autorzy mniej uznani znajdowali pracę jako kompilatorzy popularnych książek stanowiących syntezę i upowszechnienie wielkich politycznych i filozoficznych tematów, które we Francji sprzedawały się na wędrownych targach: książka

Jean Etienne Liotard, *Dziewczyna z czekoladą*, 1745, Drezno, Gemäldegalerie

na str. 253
François Boucher, *Śniadanie*, 1739, Paryż, Luwr

docierała w ten sposób aż na najdalsze krańce prowincji, na wieś, ponad połowa ludności potrafiła już czytać. Owe zmiany przygotowały grunt dla rewolucji; nie przypadkiem piękno neoklasycyzmu przyjęte zostało za emblemat tego wydarzenia (a potem także cesarstwa napoleońskiego), podczas gdy piękno rokokowe identyfikowano ze znienawidzonym i skorumpowanym *ancien régime'em*. Filozof łączył się z krytykiem i komentatorem, a z nich wszystkich tworzyła się publiczność o wiele szersza od ścisłego kręgu intelektualistów tak zwanej Republiki Literatury, dla której większego znaczenia nabrały narzędzia propagowania idei. Bardziej znanymi krytykami tego czasu byli Addison i Diderot; pierwszy podnosił wartość **wyobraźni** jako władzy zdolnej empirycznie uchwycić tak artystyczne, jak i naturalne piękno; drugi z typowym dlań eklektyzmem badał piękno jako wytwór interakcji pomiędzy wrażliwym człowiekiem a naturą, w ramach wielości **różnorodnych i zadziwiających związków**, których percepcja jest podstawą sądu o pięknie: w obu wypadkach rozpropagowanie tych idei zależało ściśle od rozpowszechnienia druku, którego Addison używał dla swojego „Spektatora", a Diderot dla *Encyklopedii*.

Naturalnie rynek wydawniczy stwarzał także nowe formy reakcji i frustracji. Był to przypadek Hogartha: wykluczony z rynku z powodu braku zleceń

Jacques Louis David, *Portret małżonków Lavoisier*, 1788, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art

Encyklopedia
Diderota i D'Alemberta,
karta tytułowa,
1751

Przyjemności wyobraźni
Joseph Addison
Kartka, 1726
Jest pewien drugi rodzaj piękna, który odnajdujemy w różnych wytworach natury i sztuki. Nie oddziałuje on na wyobraźnię ciepłem i siłą owego piękna, które dostrzegamy w naszym własnym gatunku, które jednak jest zdolne do wzbudzenia w nas tajemnej rozkoszy i niemal pociągu do owych miejsc i przedmiotów, wśród których je odkrywamy. Polega ono na żywości i rozmaitości kolorów, na symetrii i proporcji części, na porządku i układzie ciał, czy też na łączeniu się i zespoleniu tych wszystkich elementów we właściwej proporcji. Pośród tych różnych rodzajów piękna tym, co najbardziej cieszy oczy, są barwy. Nie spotykamy w całej naturze przyjemniejszej i wspanialszej sceny niż ta, jaka jawi się na niebie wraz ze wschodem i zachodem słońca, a jest ona skomponowana wyłącznie z rozmaitych plam barwnych, które widzimy na obłokach rozmieszczonych w różnych położeniach.

Różnorodność zadziwiających związków
Denis Diderot
Traktat o pięknie, 1772
Pomimo tych wszystkich przyczyn rozbieżności sądów nie ma powodu, aby myśleć, że prawdziwe piękno, które polega na postrzeganiu związków, jest jakąś chimerą; zastosowanie tej zasady może odmieniać się w nieskończoność, a jej przypadkowe modyfikacje mogą być zarzewiem wojen i dyskusji literackich; zasada jednak pozostaje stała. Nie ma może na ziemi dwóch ludzi, którzy dostrzegaliby w tym samym przedmiocie dokładnie te same stosunki i którzy osądziliby je jako piękne w taki sam sposób; ale jeśli istniałby choć jeden, który nie byłby wrażliwy na żadne jego stosunki, byłby [ów przedmiot] prawdziwie brzydki; a jeśli byłby on niewrażliwy jedynie w niektórych dziedzinach, owo zjawisko zdradzałoby w nim pewien brak duchowej ekonomii; dość byłoby jednak ogólnego stanowiska reszty gatunku, by powstrzymać się od sceptycyzmu. Piękno nie zawsze jest dziełem inteligentnej przyczyny. Ruch wywołuje nieraz, tak w bycie rozpatrywanym w izolacji, jak i w bytach ze sobą porównywanych, cudowną wielość zaskakujących stosunków. Gabinety historii naturalnej dają tego wielką liczbę przykładów. Stosunki te są zatem rezultatem przypadkowych – przynajmniej w stosunku do nas – kombinacji. Natura naśladuje w grze swojej, w stu różnych okolicznościach, wytwory sztuki; i można by zapytać, nie mówię: czy ów wyrzucony przez sztorm na brzeg nieznanej wyspy filozof miałby powód wykrzyknąć na widok [dostrzeżonych tam] pewnych figur geometrycznych: „Odwagi, przyjaciele, oto znaki człowieka", ale: ile stosunków trzeba by było odnaleźć w jakimś bycie, aby zdobyć pewność całkowitą, iż jest on dziełem artysty; w tych okolicznościach jedynie brak symetrii dowiódłby więcej niż jakakolwiek forma stosunków; skoro są wśród nich czasy działania przypadkowej przyczyny i stosunki obserwowane w wywoływanych przez nie efektach; i skoro – z wyjątkiem dzieł Wszechmogącego – istnieją przypadki, w których liczba owych stosunków może zostać zrównoważona przez dzieło prawdopodobieństwa.

William Hogarth, *Służba domu Hogartha*, 1750-1755, Londyn, Tate Gallery

i faworyzowania przez arystokrację brytyjską artystów zagranicznych, był zmuszony zarabiać na życie jako ilustrator książek drukowanych. Malarstwo i teorie estetyczne Hogartha wyrażają pewien typ piękna kształtujący się w otwartym sporze z „klasycznością" arystokracji brytyjskiej. Preferując kompozycję zawiłą splotu, linię wężykowatą i falistą (która służy tyleż pięknej **fryzurze**, ile złośliwości umysłu), nie lubiąc za to linii sztywnej, Hogarth odrzucał klasyczny związek pomiędzy pięknem i proporcją, podobnie jak jego ziomek, Edmund Burke. Obrazy Hogartha wyrażają piękno budujące i narracyjne, czyli na swój sposób przykładowe i właściwe dla jakiejś historii, z której może zostać zaczerpnięte (rzec by można: powieści czy noweli). Zestawione z kontekstem narracyjnym piękno traci wszelki aspekt idealny i – nie związane z żadnym typem doskonałości – może wyrażać się także w nowych przedmiotach, takich jak na przykład służący, temat zresztą powszechny także u innych artystów. Nie przypadkiem w *Don Giovannim* Mozarta – który jednocześnie zamyka epokę klasyczną i zapoczątkowuje nowoczesną – postać libertyna, który na próżno poszukuje idealnego piękna w ponad tysiącu zdobytych kobietach, obserwowana jest z dystansem, ironicznie i skrupulatnie przez służącego – Leporella, który z właściwą mieszczaństwu umiejętnością liczenia prowadzi wykaz jego podbojów.

Fryzura
William Hogarth
Analiza piękna, V, 1753
Włosy są jednak innym bardzo wyraźnym przykładem, będąc bowiem przeznaczone zasadniczo do ozdoby, zdają się ozdobne mniej lub bardziej, zgodnie z kształtem, jaki przybierają naturalnie lub jaki nadaje im sztuka. Najmilsze są same w sobie rozpuszczone loki; a gęste fale i jakby sprzeciwiające się sobie nawzajem skręty kędziorów, które naturalnie się splatają, zachwycają oko przyjemnością ich śledzenia, tym większą, gdy porusza je łagodny wietrzyk. Wiedzą to poeci i wiedzą malarze: opisali wdzięczne pierścienie falujące na wietrze. I by wykazać jeszcze, jak – podobnie zresztą jak i w każdej innej zasadzie – unikać należy nadmiaru splotu i intrygi: te same włosy rozczochrane i splątane przybrałyby postać nieprzyjemną; gdyż oko byłoby niepewne i nie wiedziałoby, w jaki sposób podążać za tak niejasną liczbą nieporządnych i zwichrzonych linii; a przecież obecna i praktykowana przez damy moda noszenia pewnej części włosów splecionych z tyłu niczym dwa splątane ze sobą węże, na dole trochę bardziej ściśle, a które stopniowo się rozluźniają i, naturalnie upodabniając się do kształtu reszty włosów, kończą u góry, jest w najwyższym stopniu malownicza. Czesanie włosów w ten sposób i splatanie ze sobą różnych oddzielonych ilości jest sztucznym sposobem zachowania tyle splotu i intrygi, ile wystarczy, by być pięknym.

Doskonałość nie jest przyczyną piękna
Edmund Burke
Dociekania filozoficzne na temat pochodzenia naszych idei piękna i wzniosłości, III, 9, 1756
Jest jeszcze jedno częste przekonanie, dość blisko powiązane z poprzednim, że przyczyną stanowiącą o pięknie jest doskonałość. Pogląd ten rozciągnięto daleko szerzej niż na same obiekty zmysłowe. W nich jednak doskonałość rozpatrywana sama przez się nie jest bynajmniej przyczyną piękna, ale ta ostatnia jakość, gdy jest najwyższa w płci żeńskiej, niemal zawsze niesie wyobrażenie słabości i niedoskonałości. Kobiety bardzo dobrze zdają sobie z tego sprawę i to jest powód, dla którego uczą się seplenić, drobić kroki, udawać słabość, a nawet chorobę. W tym wszystkim kieruje nimi natura. Piękno w nieszczęściu porusza nas może najbardziej. Rumieniec ma niewiele mniejszą moc, skromność zaś w ogóle, będąc milczącym przyznaniem niedoskonałości, sama uchodzi za miłą właściwość i z pewnością podnosi każdą inną miłą cechę.

By spódnicę jeno miała
Lorenzo da Ponte
Don Giovanni, I, 5, 1787
Moja pani to katalog krótki
Pięknych, które kochał już mój pan;
To katalog, który sam spisałem:
Baczcie dobrze, będę czytał wam.
Miał w Italii sześćset i czterdzieści.
I miał w Niemczech dwieście i trzydzieści,
Sto we Francji, dziewięćdziesiąt w Turcji,
Lecz w Hiszpanii tysiąc już i trzy.

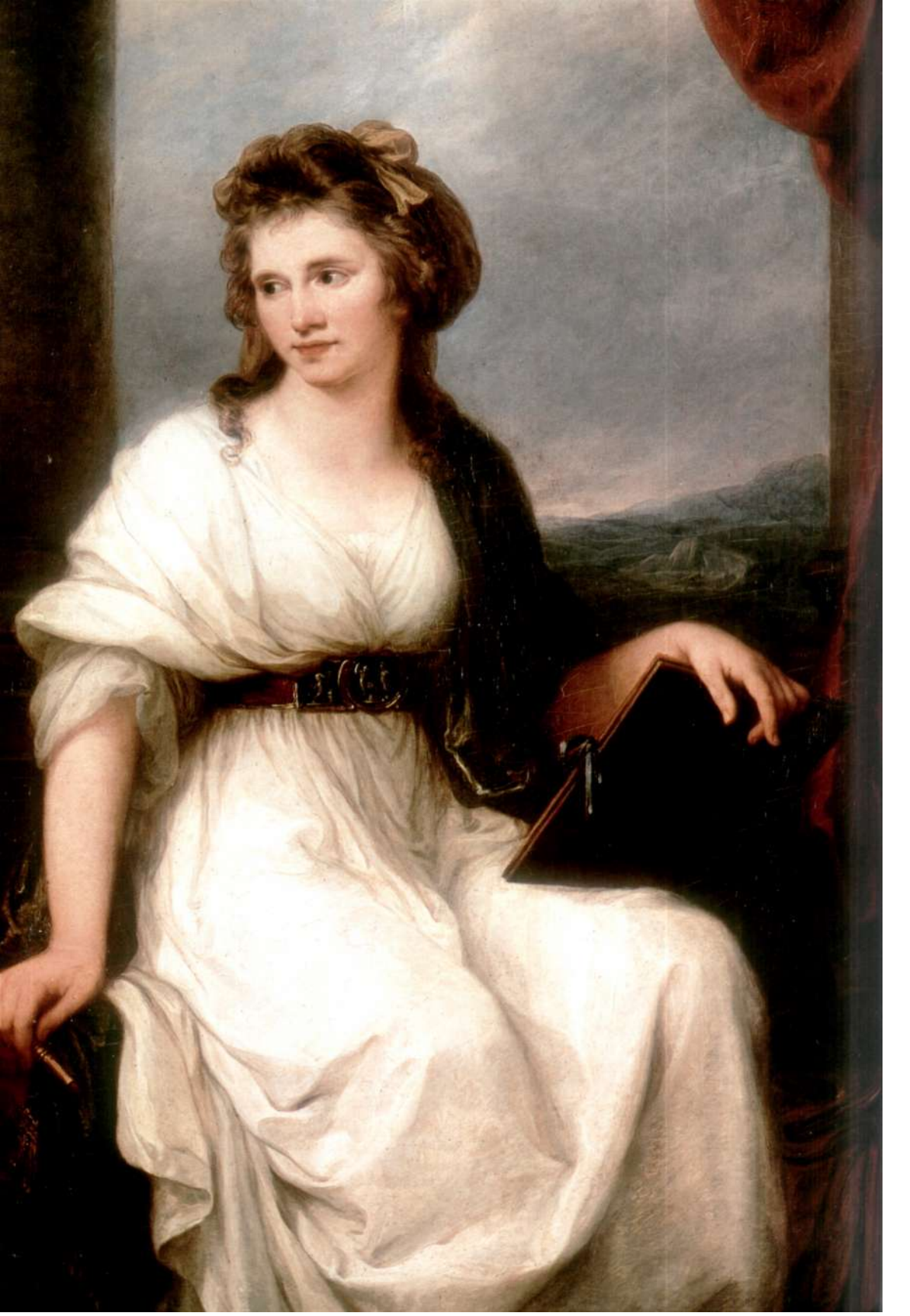
Są tam chłopki (liczba wzrasta),
I służące, i te z miasta,
Córki hrabi i barona,
Jest markiza, księcia żona.
Są kobiety wszystkich stanów,
Wszelkich kształtów, różnych lat.

Tej, co włosy nosi złote,
Chwali moc delikatności,
W czarnowłosej ceni cnotę,
W białej cukry i słodkości.

Zimą lubi tłuste kąski,
Latem lubi kształt ich wąski.
Wielka – pełna majestatu,
Mała wdzięku ma też atut.

Za starymi się ugania
Dla rozkoszy zapisania,
Lecz najbardziej to go bierze,
Żeby mieć towary świeże.

Nie dba o to, czy bogata,
Ładna, czy też brzydka cała,
By spódnicę jeno miała,
Co im robi, każdy wie.



7. Kobiety i namiętności

W przedstawiającym życiową porażkę uwodziciela *Don Giovannim* nawróceniem jest nowa kobieta; to samo można rzec o *Śmierci Marata*, dokumentującej fakt historyczny spowodowany kobiecą ręką: nie mogło być inaczej w wieku, który naznaczało pojawienie się kobiet na scenie publicznej. Widać to także w obrazach i dawne damy barokowe zastąpiły kobiety mniej zmysłowe, ale bardziej swobodne w obyczajach, pozbawione duszącego gorsetu i o luźno rozpuszczonych włosach. Pod koniec XVIII wieku w modzie było nie ukrywać piersi, pokazywanych nieraz swobodnie ponad podtrzymującą je przepaską, która podkreślała także talię. Damy paryskie organizowały salony i uczestniczyły – oczywiście nie w rolach głównych – w prowadzonych tam dyskusjach, które zapowiadają kluby rewolucji, naśladując jednakże modę istniejącą już w XVII wieku, w ramach dyskusji salonowych na temat natury miłości. Znamienne, że scena *Wyjazdu na Cyterę* Watteau zawdzięcza inspirację imaginacyjnej geografii miłosnych namiętności, przedstawianej w rozmowach siedemnastowiecznych przez rodzaj **mapy serca**, *Carte du Tendre*. Właśnie w ramach tych dyskusji pod koniec XVII wieku powstała jedna z pierwszych powieści miłosnych, *Księżna de Clèves* Madame de La Fayette.

Jean Etienne Liotard, *Maria Adelajda Francuska w stroju tureckim*, 1753, Florencja, Galleria degli Uffizi

na str. 258
Angelica Kauffmann, *Autoportret*, ok. 1770, Florencja, Galleria degli Uffizi

Naśladowały ją w XVIII wieku *Moll Flanders* (1722) Daniela Defoe, *Pamela* (1742) Samuela Richardsona i *Nowa Heloiza* (1761) Jeana Jacques'a Rousseau. W osiemnastowiecznej powieści o miłości piękno oglądane jest wewnętrznym okiem namiętności, ujętej przeważnie w formie dziennika intymnego: formie literackiej, która ma już cechy wczesnego romantyzmu. Przede wszystkim jednak to na skutek tych dyskusji toruje sobie drogę przekonanie – i to jest wkład kobiet w nowoczesną filozofię – że uczucie nie jest zwykłym wzburzeniem umysłu, ale wyraża – obok rozumu i wrażliwości – trzecią władzę człowieka.

Uczucie, smak, namiętności tracą zatem negatywną aurę czegoś irracjonalnego i – zdobyte na nowo przez rozum – stają się protagonistami wewnętrznej walki przeciw dyktaturze samego rozumu. Uczucie przedstawia pewne zapasy, do których ucieka się Rousseau, aby zbuntować się przeciwko sztucznemu i dekadenckiemu pięknu nowoczesności i by ponownie dla oka i dla serca zdobyć prawo zanurzenia się w pierwotnym, nieskażonym pięknie natury – z uczuciem melancholijnej nostalgii dla tego „dobrego dzikusa" i owego spontanicznego dziecka, jakim był człowiek na początku i jakim być już przestał.

Carte du Tendre, mapa afektów i namiętności, XVII wiek, Paryż, Bibliothèque Nationale de France

na str. 262-263
Jacques Louis David, *Portret Madame Récamier*, 1800, Paryż, Luwr

Mapa serca
Madame de Scudéry
Klelia, Historia rzymska, 1654

Ponieważ jednak nie ma tam drogi bez przeszkód i zawsze można zejść z właściwej ścieżki, ci, którzy, jak widać, znajdują się w „Nowej przyjaźni" i oddalają się trochę za bardzo na prawo albo trochę nazbyt w lewo, jak to przewidziała Klelia, gubią drogę. Wychodząc zaiste z „Wielkiego geniuszu", przechodzą do „Niedbałości" i, upierając się przy błędnej drodze, trafiają do „Nierówności", za „Przykrością", „Niestałością", „Zapomnieniem", i zamiast przybyć do „Czułości i szacunku", znajdują się w końcu w „Jeziorze obojętności", które tutaj właśnie umieszczone jest na Mapie. Swoimi spokojnymi wodami przedstawia ono ów widok, który zapowiada jego nazwa.

Z drugiej strony, wychodząc z „Nowej przyjaźni", przemieszczając się lekko na lewo i idąc ku „Niedyskrecji", przechodzi się na drogę „Perfidii" i „Dumy", a następnie podąża ku „Obmowie", która wiedzie do „Niegodziwości". Zamiast trafić do „Czułości i wdzięczności", kończy się na „Morzu nieprzyjaźni", w którym toną wszystkie okręty. Jest to morze niespokojne, które wraz ze swoimi wodami, wzburzonymi poprzez poryw namiętności, jest kresem, który czeka każdego, kto zboczy na lewo od „Nowej przyjaźni". Tutaj Klelia pokazuje i przedstawia na Mapie, że potrzebne są tysięczne dobre cechy, by nawiązać więź czułej przyjaźni. Ci, którzy mają złe cechy, nie mogą otrzymać od niej nic innego, jak nienawiść lub co najmniej obojętność. Poza tym owa zacna dziewczyna chciała także nam powiedzieć swoją Mapą, że nigdy jeszcze nie kochała, a w sercu ma tylko czułość. Rzeka skłonności wpada do morza, które zwie ona „Niebezpiecznym", bo wielkim jest niebezpieczeństwem dla kobiety, która przekroczy granicę przyjaźni. W takim celu umieszczona jest tam za morzem „Nieznana ziemia", ponieważ nie znamy tego, co się tam znajduje, i wierzymy, że nikt nie wypłynął poza owe „Słupy Heraklesa".

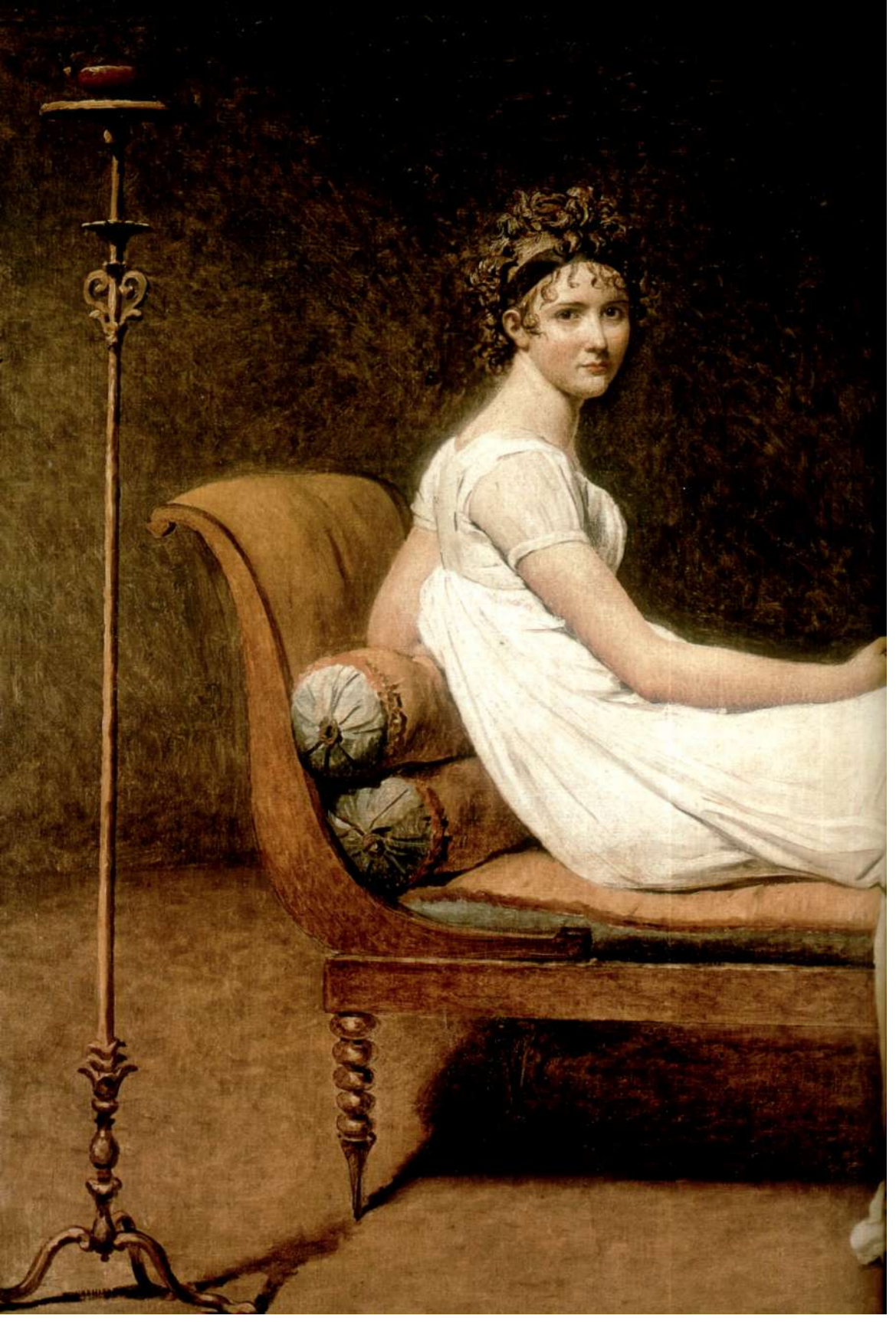
Próżność
Daniel Defoe
Moll Flanders, 1722

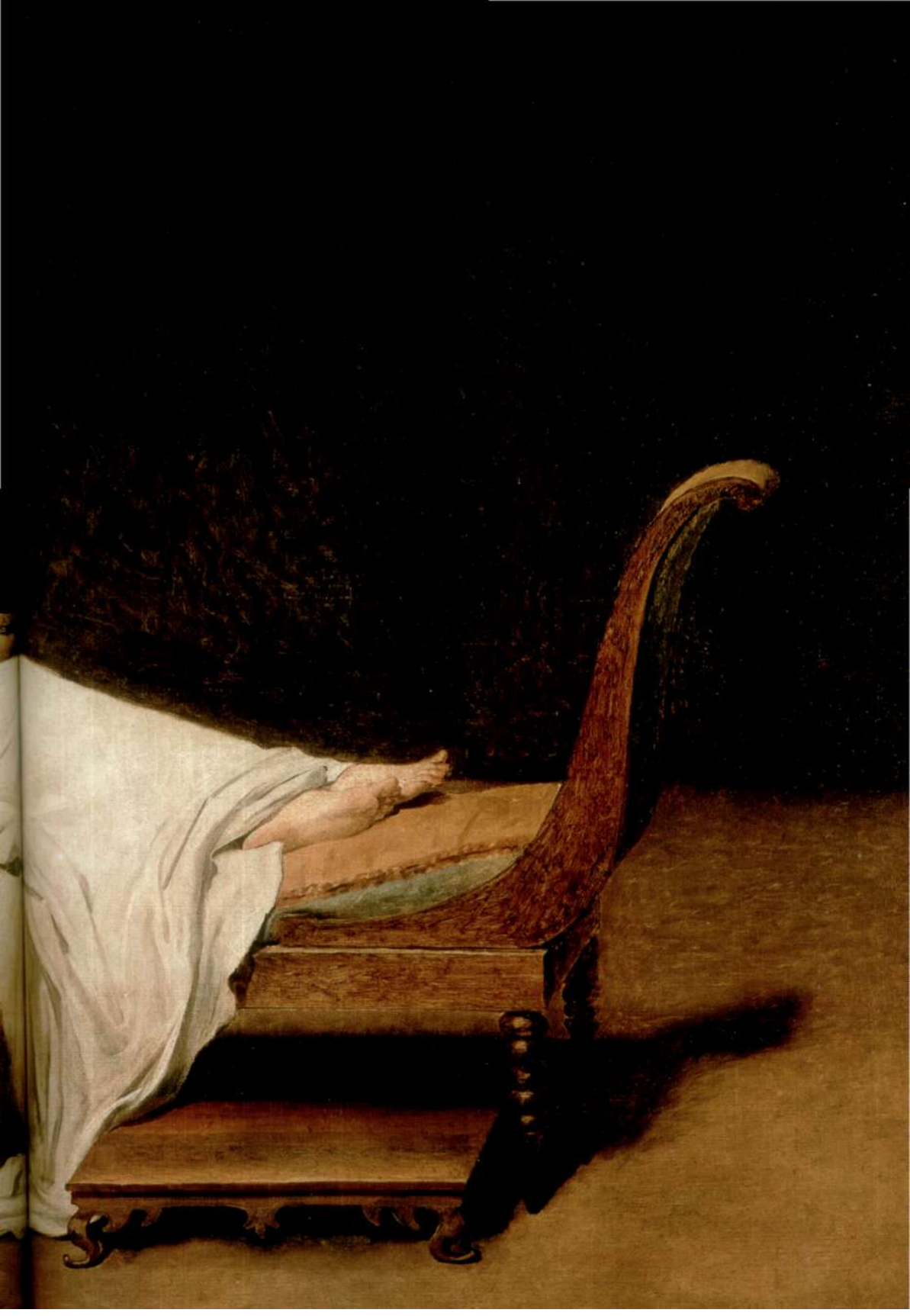
Mogłam więc korzystać z dobrodziejstw nauki, jak gdybym była osobą nie mniej szlachetnie urodzoną od tych, wśród których mieszkałam. Pod pewnymi względami przewyższałam moje towarzyszki, choć one górowały nade mną urodzeniem: otóż natura wyposażyła mnie w dary, jakich nie kupiłyby za całą swą fortunę. Po pierwsze – byłam urodziwsza niż one; po drugie – miałam kształtniejszą postać; po trzecie – śpiewałam lepiej niż one, przez co rozumiem, że miałam piękniejszy głos. Zechciejcie mi tylko wierzyć, że mówiąc to, nie wygłaszam własnej o sobie opinii, a jedynie powtarzam zdanie tych, którzy znali rodzinę moich dobroczyńców.

Co za tym idzie, odznaczałam się zwykłą u mej płci próżnością: zdawałam sobie sprawę, że uważano mnie istotnie za nader urodziwą lub, jeśli wolicie, za niezwykle piękną, i miałam o swej urodzie mniemanie nie gorsze niż inni; zwłaszcza zaś lubiłam, kiedy ludzie o mnie mówili, co zdarzało się często i sprawiało mi wielkie zadowolenie. [...]

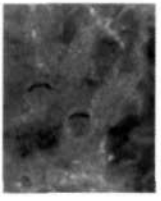
Ale owa piękność, którą się tak chełpiłam, doprowadziła mnie do zguby; lub raczej wrodzona próżność stała się przyczyną mojego upadku. Pani, w której domu przebywałam, miała dwóch synów, młodzieńców nadzwyczaj utalentowanych i dwornego obejścia. Na moje nieszczęście byłam z obydwoma w wielkiej zażyłości, jednakże każdy z nich obszedł się ze mną inaczej.[...]

Dziwne myśli roiły mi się w głowie i śmiało rzec mogę, że przestałam być sobą. Co się tu dziwić, skoro taki wielki pan powiedział mi, że mnie kocha i że jestem zachwycającą osobą. Nie umiałam potraktować tego w należyty sposób, a próżność moja wzniecona została niepomiernie. Prawda to, że mi nie zbywało na dumie, ale nie wiedząc nic o zepsuciu ówczesnych czasów, najdalszą byłam od obaw o własną cnotę. Gdyby więc młody panicz pokusił się był o to przy pierwszym spotkaniu, zobaczyłby, że może sobie pozwolić ze mną na wszystko, na co ma ochotę; ale on swoich możliwości nie spostrzegał i to mnie na ten raz ocaliło.





8. Wolna gra piękna



Estetyka XVIII wieku podkreślała subiektywne i nieokreślone aspekty gustu. Immanuel Kant w traktacie *Krytyka władzy sądzenia* u źródeł doświadczenia estetycznego umieścił pewną **bezinteresowną przyjemność**, powstającą podczas kontemplacji piękna. Piękne jest to, co się podoba w sposób bezinteresowny, nie sprowokowany przez jakiś pogląd lub do niego niesprowadzalny: dlatego smak jest zdolnością bezinteresownego osądzania (lub przedstawienia przedmiotu) za pośrednictwem przyjemności lub nieprzyjemności; przedmiotem owej przyjemności jest to, co określamy jako piękne. Prawdą jest, że osądzając jako piękny jakiś przedmiot, uważamy, że osąd nasz powinien mieć wartość uniwersalną i że wszyscy powinni (lub powinni by) go podzielać. Ponieważ jednak uniwersalność osądu smaku nie wymaga istnienia poglądu, z którym musiałby on być zgodny, uniwersalność piękna jest subiektywna: jest usprawiedliwionym roszczeniem ze strony tego, kto osąd ów wyraża, nie może jednak nabierać w żaden sposób wagi poznawczej uniwersalności. „Czuć" intelektem, że forma obrazu Watteau, przedstawiającego scenę dworską, jest prostokątna, lub „czuć" rozumem, że każdy dżentelmen ma obowiązek nieść pomoc kobiecie w kłopotach, nie jest tym samym, co „czuć", że badany obraz jest piękny: w tym wypadku, rzeczywiście, zarówno intelekt, jak i rozum zrzekają się supremacji, którą sprawują – odpowiednio – na polu poznawczym i moralnym, i wchodzą w wolną grę z wyobraźnią, zgodnie z dyktowanymi przez nią regułami. Jest to widoczne, podobnie jak u Rousseau, także u Kanta i w dyskusjach na temat namiętności.

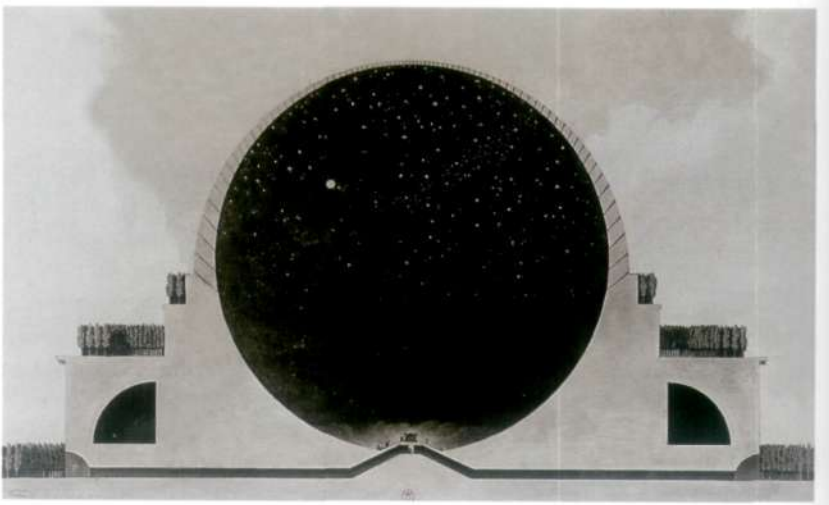
Bezinteresowna przyjemność piękna
Immanuel Kant
Krytyka władzy sądzenia, I, 6, 1790
Ta definicja piękna daje się wywnioskować z poprzedniej jego definicji jako przedmiotu zupełnie bezinteresownego upodobania. Jeśli bowiem ktoś zdaje sobie sprawę z tego, że jego upodobanie w jakimś przedmiocie jest u niego samego czymś zupełnie bezinteresownym, to nie może on sądzić o tym inaczej, jak tylko w ten sposób, że musi ono zawierać jakiś powód upodobania ważny dla każdego człowieka. Skoro bowiem upodobanie to nie opiera się na jakiejś skłonności danego podmiotu (ani na jakimkolwiek przemyślanym zainteresowaniu), skoro ten, kto wydaje sąd, czuje się zupełnie swobodny w swym upodobaniu, które żywi do przedmiotu – to nie może on wykryć żadnych osobistych warunków jako powodów upodobania, którym kierowałaby się jedynie jego indywidualność, i dlatego musi on podstawę tego upodobania upatrywać w czymś, co może założyć w każdym innym podmiocie; musi zatem sądzić, że ma dostateczną podstawę do tego, by także każdemu przypisać podobne upodobanie.

George Romney,
Portret lady Hamilton jako Kirke,
ok. 1782,
Londyn,
Tate Gallery

Niemniej jednak ustąpienie wobec tego, czego rozum nie może kontrolować, dokonuje się jeszcze według reguł samego rozumu i nikt lepiej od Kanta nie zdołał opanować tego wewnętrznego napięcia oświecenia. Wszelako nawet Kant musiał pozwolić na przeniknięcie pewnych nieracjonalnych elementów w obręb swojego systemu. Jednym z nich jest legitymizacja, obok „piękna stosownego", także „piękna nieokreślonego" – arabeski i abstrakcji. Romantyzm bezgranicznie rozszerzy przestrzeń **piękna nieokreślonego**, utożsamiając go z pięknem *tout court*.

Przede wszystkim jednak Kant musiał uznać we wzniosłym (patrz rozdział XI) potęgę natury bezkształtnej i niczym nie ograniczonej: strome i majestatyczne twierdze, burzowe chmury, wulkany, huragany, ocean i wszelki inny żywioł, w którym przejawia się idea nieskończoności natury. W duszy Kanta działało jeszcze nie posiadające dowodów zaufanie do pozytywnej siły natury, wiara w jej cele (które umożliwiają i realizują postęp ludzkości) i jej harmonie. Owa typowa dla jego wieku „teodycea estetyczna" jest obecna także u Hutchesona

John Russel,
Księżyc,
ok. 1795,
Birmingham,
City Council

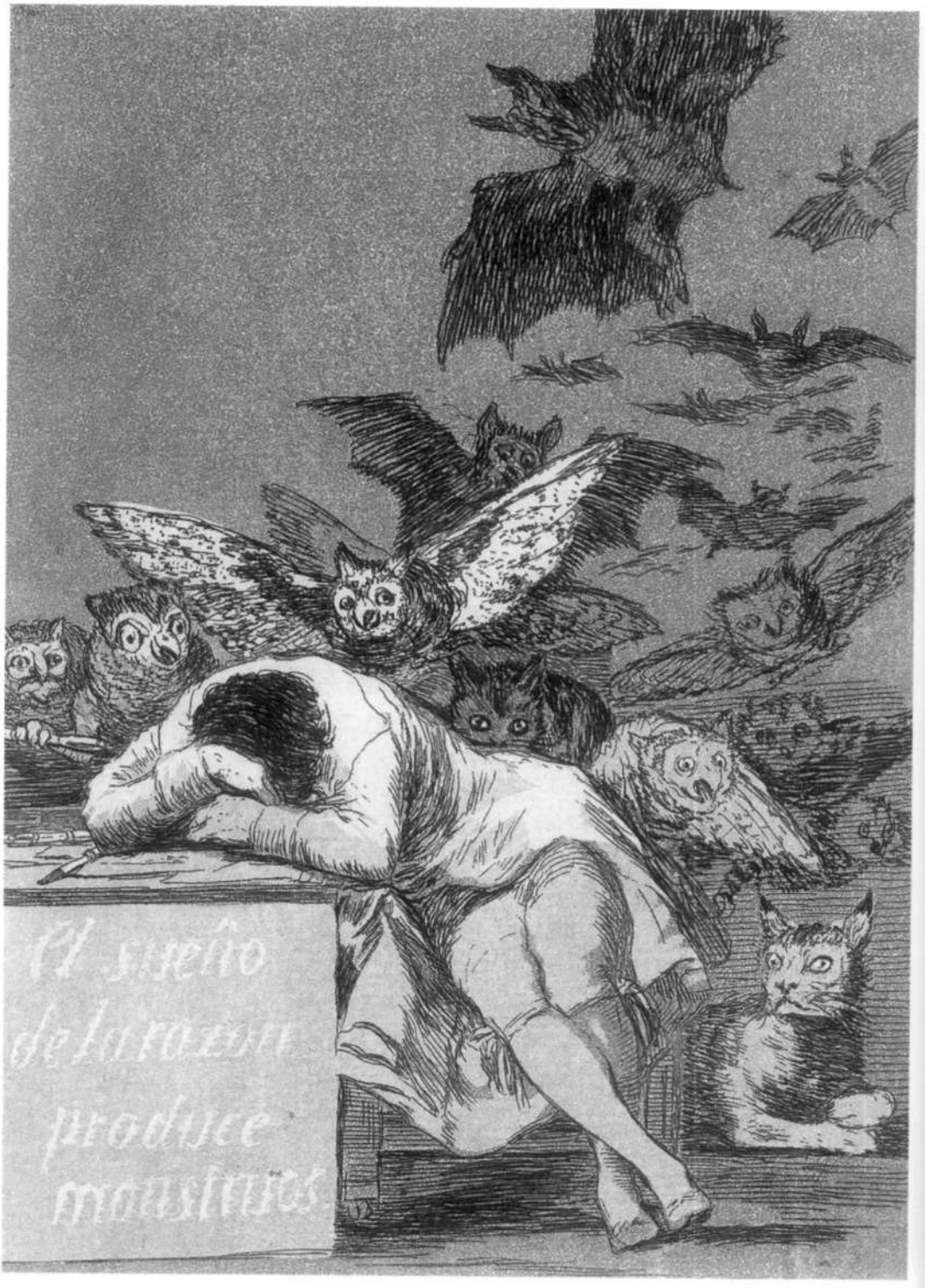


Étienne Louis Boullée,
Cenotaf Newtona,
detal,
1784,
Paryż,
Bibliothèque Nationale
de France

i Shaftesbury'ego, dla których istnienie w naturze zła i brzydoty nie stoi w sprzeczności z pozytywnym i z istoty dobrym porządkiem stworzenia. Wszelako jeśli natura nie jest już pięknym angielskim ogrodem, lecz czymś nieokreślenie bardziej potężnym i duszącym w pewien sposób życie, sprowadzenie owego poruszenia do regularnych uniwersalnych harmonii staje się trudne. W istocie racjonalnym celem doświadczenia wzniosłości było dla Kanta rozpoznanie niezależności rozumu ludzkiego od natury, dzięki odkryciu istnienia władzy umysłu, która zdolna jest przekroczyć każdą postrzegalną zmysłami miarę.

Piękno nieokreślone
Giacomo Leopardi
Wspomnienia, 1824
Czarowne gwiazdy Niedźwiedzicy, dawno
straciłem wiarę, że znów was zobaczę
siejące iskry nad ogrodem ojca,
że znów rozmawiał będę z wami,
z okien tego domostwa,
gdzie mieszkałem dzieckiem
i gdzie mnie zastał koniec mych radości.
Ile obrazów wówczas, ile złudzeń
żywił w mym sercu wasz codzienny widok,
wasze przyjazne światło! Wówczas, kiedy
bez słów siadałem wśród zieleni trawy,
kiedy pod wieczór spędzałem godziny
wpatrzony w niebo, wsłuchany w daleką
kantatę żaby ukrytej na polach!
Świetlik się błąkał w gąszczu żywopłotu,
ponad grządkami, szeptały na wietrze
wonne aleje i smukłe cyprysy
gdzieś w głębi lasu. Pod ojcowskim dachem
wraz rozbrzmiewały głosy i spokojne
prace czeladzi. Jakie górne myśli,
jakie sny słodkie budził we mnie widok
morza w oddali i błękitne góry,
które i teraz widzę, które niegdyś
chciałem przemierzyć, tajemnicze światy,
tajemne szczęście rojąc w głębi ducha!
Nieświadom losów, że mi tyle razy
ześlą pragnienie, by śmierć zastąpiła
to moje życie, bolesne i nagie.

Pragnienie piękna
Francis Hutcheson
Dociekania na temat idei piękna i cnoty, I, 15, 1725
Wydaje się oczywiste, że pewne przedmioty stanowią bezpośrednią okoliczność dla owej przyjemności piękna, do której percypowania dostosowane mamy zmysły, i że różna jest ona od tej radości, którą budzi perspektywa korzyści. A nawet czyż nie widzimy często stosowności i potrzeby pewnego zaniedbania, ażeby otrzymać piękno, nie mając w perspektywie żadnej innej z jakiej miłej formy korzyści, jak tylko sugerowanie przyjemnych idei piękna? Pokazuje nam to, że o ile przedmiotów pięknych poszukiwać możemy przez egoizm, w celu uzyskania przyjemności piękna – jak w architekturze, w sztuce ogrodniczej i w wielu innych rzeczach – o tyle musi istnieć jednak pewne, wobec perspektywy także i tej korzyści, jego poczucie, bez którego to poczucia piękna te przedmioty nie byłyby tak korzystne, ani nie powstałaby w nas przyjemność, która czyni je tak korzystnymi. Nasze poczucie piękna w przedmiotach, za pośrednictwem którego oznaczone są one dla nas jako dobre, różne jest od naszego ich pragnienia, skoro tak zostały stworzone. Nasze pragnienie piękna może zostać zrównoważone groźbą lub nagrodą, ale nie może nią być nigdy ono samo, tak jak nasz strach przed śmiercią lub miłość życia może kazać nam wybrać i pragnąć gorzkiego napoju albo zaniedbać tych pokarmów, które nasze poczucie smaku wskazywałoby nam jako przyjemne, a jednak żadna perspektywa korzyści i żaden strach przed szkodą nie może owego napoju uczynić przyjemnym dla smaku lub pokarmów owych niesmacznymi, jeżeli nie byłoby ono wcześniejsze od tej perspektywy. Dzieje się dokładnie tak samo z poczuciem piękna i harmonii: to, że poszukiwanie takich przedmiotów częstokroć jest zaniedbywane dla perspektywy korzyści, niechęci do wysiłku lub jakiegoś innego egoistycznego motywu, nie dowodzi, że posiadamy poczucie piękna, lecz tylko, że nasze jego pragnienie może zostać zrównoważone przez pragnienie silniejsze. To, że złoto przewyższa swoją ważnością srebro, nie jest nigdy przytaczane jako dowód, że to ostatnie pozbawione jest ważności.


El sueño
de la razon
produce
monstruos

9. Piękno okrutne i mroczne

Francisco Goya y Lucientes, *Sen rozumu płodzi potwory*, 1797-1798, Hamburg, Kunsthalle

na str. 270-271 Pietro Longhi, *Przyjęcie*, 1750, Wenecja, Ca'Rezzonico

Ciemna strona rozumu wpisana jest w same konkluzje Kanta: w niezależność rozumu od natury i potrzebę bezzasadnej wiary w jej dobroć. Rozum ludzki ma moc obedrzeć z powłoki cielesnej każdy przedmiot poznawczy, ażeby w formie pojęcia sprowadzić go na własne dominium, czyli stać się od niego niezależnym. Jeżeli jednak tak jest, cóż może przeszkodzić w sprowadzaniu nie tylko rzeczy, lecz wręcz osób do pewnych przedmiotów – dla manipulacji, nadużycia i modyfikacji? Któż może przeszkodzić **racjonalnemu planowaniu zła** i niszczeniu serc innych? To właśnie udowadniają bohaterowie *Niebezpiecznych związków* Laclosa, gdzie wyrafinowane i wyszukane piękno jest maską, za którą ukrywa się ciemna strona człowieka, przede wszystkim zaś pragnienie odwetu kobiety, zdecydowanej bronią zła i okrucieństwa pomścić ucisk, jaki jej własna płeć cierpiała przez stulecia.
Okrutne i bezlitosne użycie rozumu pozwala podejrzewać, że natura nie jest ani dobra, ani piękna. A zatem co przeszkodzi myśleć o niej, jak czyni to De Sade, jako o okrutnym potworze, zgłodniałym ciała i krwi? Czyż oczywistość ludzkiej historii nie daje mnóstwa dowodów na poparcie tego? Okrucieństwo jest więc tożsame z naturą ludzką, cierpienie jest środkiem do osiągnięcia przyjemności, jedynego celu świata oświeconego gwałtownym światłem **rozumu bez granic**, który zapełnia świat swoimi koszmarami. Piękno ciał nie ma już żadnego duchowego znaczenia, wyraża jedynie okrutną przyjemność kata lub mękę ofiary, bez żadnych moralnych ozdobników: jest triumfem królestwa zła w świecie.

Francisco Goya y Lucientes, *Saturn*, 1821-1823, Madryt, Museo Nacional del Prado

Racjonalne planowanie zła
Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos
Niebezpieczne związki, 1782
Twoją sprawą będzie czuwać, aby pani de Volanges nie wzięła zbytnio do serca wyskoków, na jakie sobie młodzian pozwala w wiekopomnym liście; ratuj nas od klasztoru; staraj się również, aby przestała nalegać na zwrot listów. Zresztą on ich nie odda; nie chce oddać, i ja go w tym utwierdzam; tutaj miłość i rozum są jednego zdania. Czytałem owe listy, przebrnąłem tę otchłań nudy. Mogą być użyteczne: oto jakim sposobem.
Mimo całej ostrożności mogłoby się zdarzyć, iż rzecz wyjdzie na jaw: to by udaremniało małżeństwo, nieprawdaż? I zniweczyłoby nasze zamiary co do Grecourta. Że jednak ja mam przyczyny porachowania się z matką, zachowuję sobie w tym wypadku sposób zniesławienia córki. Przebrawszy dobrze te listy i puszczając w obieg jedynie część, można przedstawić małą Volanges jako osobę, która sama nawiązała awanturkę i wprost rzuciła się Danceny'emu w ramiona. Niektóre mogłyby nawet skompromitować i matkę, a przynajmniej obarczyć ją zarzutem karygodnej niedbałości.

Rozum bez granic
Mary Wollstonecraft Shelley
Frankenstein, 1818
Najróżnorodniejsze uczucia miotały moim sercem, porywając mnie za sobą, niby huraganowy wicher, w pierwszym zapale powodzenia. Nikt tego pojąć nie zdoła. Życie i śmierć wydały mi się teraz idealnymi granicami, przez które muszę się najpierw przedrzeć, a potem zalać potężnym potokiem światła ten ciemny świat. Nowy gatunek będzie mi wdzięczny jako swemu źródłu i stwórcy. Wiele szczęśliwych i wspaniałych istot ludzkich mnie będzie zawdzięczać swe istnienie. Żaden ojciec nie mógłby żądać tak pełnej wdzięczności od swego dziecka, na jaką ja z ich strony będę zasługiwał.
Mając głowę pełną takich myśli, wpadłem też na przypuszczenie, że skoro mogłem zapłodnić życiem materię nieożywioną, mógłbym z biegiem czasu dojść i do tego (choć teraz muszę stwierdzić, że to jest niemożliwe), aby przywrócić życie tam, gdzie śmierć już całkiem widocznie poddała ciało zepsuciu.
Takimi myślami podtrzymywałem ducha i z nie słabnącym zapałem kontynuowałem swoje dzieło. Od ciągłej i wyczerpującej pracy przybladły mi policzki, a ciało moje wychudło od więziennego niemal zamknięcia. Bywało, że już dochodziłem do pewności, aby niebawem stwierdzić, iż znowu popełniłem błąd. Lecz uporczywie chwytałem się nadziei, że następny dzień, a może najbliższa godzina przyniesie mi upragnione rozwiązanie. Ta jedna tajemnica, którą ja jedynie posiadałem, była nadzieją, na której mogłem zawsze polegać. I księżyc widział mnie, jak noc po nocy wytężałem siły, by z nie słabnącą i nie znającą wytchnienia energią ścigać naturę aż do jej najskrytszych tajników. Któż zdoła pojąć grozę tej potajemnej pracy, gdy wśród plugawych wyziewów grzebałem w grobach lub zamęczałem żyjącą istotę, by kiedyś ożywić bezduszną glinę!? Na samo wspomnienie drżę na całym ciele i mąci mi się w oczach. Lecz wtedy! Jak nieodparty i niemal szaleńczy był impuls, który mnie pchał naprzód! W istocie rzeczy znalazłem się tylko jakby w hipnotycznym transie, który minął, gdy tylko ten nienaturalny bodziec przestał działać. Wróciłem automatycznie do swoich starych nawyków, a wtedy przytłumiona tak długo wrażliwość wystąpiła ze zdwojoną ostrością. Zbierałem kości po kostnicach i ręką profana naruszałem te straszliwe tajemnice ciała ludzkiego. W samotnej izdebce, a raczej celi na poddaszu, odgrodzonej od wszystkich pozostałych mieszkań korytarzem i klatką schodową, urządziłem sobie ohydny warsztat tworzenia. Od ciągłego patrzenia na okropny materiał i jego straszne detale oczy wychodziły mi z orbit. Wiele potrzebnych mi materiałów otrzymywałem z rzeźni, niejedne pochodziły z sekcji zwłok. Nieraz z odrazą odwracałem się od swego zajęcia, choć mimo to, stale pobudzany niespokojną, miotającą mną gorączką, doprowadzałem tymczasem dzieło swe do końca.

Rozdział XI

Wzniosłość

1. Nowa koncepcja piękna

Caspar David Friedrich, *Skały kredowe na Rugii*, 1818, Winterthur, kolekcja Reinhart

W koncepcji neoklasycznej, jak zresztą i w innych epokach, piękno postrzegano jako cechę przedmiotu, który percypujemy jako piękny i z powodu którego odwołujemy się do definicji klasycznych, takich jak „jedność w wielości" albo „proporcja" i „harmonia". Dla Hogartha istnieje na przykład „linia piękna" i „linia wdzięku", innymi słowy, że warunki piękna zawierają się w formie przedmiotu. W XVIII wieku jednakże coraz częściej pojawiały się takie określenia, jak „geniusz", „smak", „wyobraźnia" i „uczucie", które pozwalają nam zrozumieć, jak tworzyła się nowa koncepcja piękna.

Koncepcja geniuszu i wyobraźni odsyła oczywiście do zdolności tego, kto rzecz piękną wytwarza albo wymyśla, podczas gdy idea smaku cechuje przeważnie tego, kto zdolny jest ją docenić. Jasne jest jednak, że wszystkie te określenia nie mają nic wspólnego z cechami przedmiotu, lecz z właściwościami, zdolnościami i predyspozycjami podmiotu (tego, który wytwarza, lub też tego, kto osądza piękno). Chociaż w wiekach wcześniejszych nie brakowało określeń odnoszących się do zdolności estetycznych podmiotu (na przykład *ingenium*, *Wit*, *agudeza* czy *esprit*), to właśnie w XVIII wieku prawa podmiotu weszły w pełni w zakres definicji doświadczenia piękna.

Co jest piękne, określane jest w sposób, w jaki to my je rozumiemy, analizując reakcję tego, kto wypowiada sąd smaku. Dyskusję na temat piękna zastępuje poszukiwanie reguł tworzenia go i rozpoznawania, biorące pod uwagę skutki, jakie wywołuje ono w duszy (nawet jeśli Hume w swojej *Zasadzie smaku* stara

Jean Siméon Chardin, *Bańka mydlana*, ok. 1739, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art

Subiektywność osądu smaku
David Hume,
Eseje z dziedziny moralności i literatury, ok. 1745
Bez wątpienia jedną z przyczyn, dla których wielu ludzi nie ma właściwego poglądu na piękno, jest brak subtelnej wyobraźni koniecznej dla odczuwania bardziej wyrafinowanych wzruszeń. Wszyscy roszczą sobie pretensje do tej subtelności, wszyscy o niej mówią i chętnie widzieliby w niej sprawdzian wszelkich gustów i poglądów.

Cechy obiektywne
David Hume,
Eseje z dziedziny moralności i literatury, ok. 1745
Jest rzeczą pewną, że piękno i brzydota, bardziej jeszcze niż słodycz i gorycz, nie są właściwościami przedmiotów, lecz należą całkowicie do dziedziny przeżyć wewnętrznych lub zewnętrznych. Należy jednak przyznać, że są pewne właściwości przedmiotów, które z natury swej nadają się do wywoływania takich właśnie uczuć. Ponieważ jednak właściwości te bądź występują w małym stopniu, bądź są zmieszane i zespolone ze sobą, zdarza się często, że smak nie reaguje na tak minimalne składniki lub też nie jest w stanie wyodrębnić ich z bezładu, w jakim są nam dane.
Gdy narządy są tak subtelne, iż nic nie uchodzi ich uwagi, a jednocześnie są tak dokładne, że odróżniają każdą ingrediencję mieszaniny, nazywamy to subtelnością smaku, mniejsza o to, czy używamy tego wyrażenia w dosłownym znaczeniu, czy też w przenośni. Otóż tu mogą być użyteczne ogólne reguły piękna: są one wyprowadzone z ustalonych wzorów i obserwacyj tych właściwości, które się podobają i nie podobają, gdy występują oddzielnie i w dużym natężeniu; gdy zaś te same właściwości ukazane są komuś w ciągłym układzie i w małym natężeniu, a nie wywołują w jego narządach wyraźnej przyjemności ani przykrości, wówczas takiemu osobnikowi odmawiamy tej subtelności.

Jean Honoré Fragonard, *Czytająca dziewczyna*, 1776, Waszyngton, National Gallery

się pogodzić **subiektywność osądu smaku** i doświadczenie skutku z pewnymi **cechami obiektywnymi** rzeczy cenionej jako piękna). W różnych środowiskach filozoficznych dominowała myśl, że piękne jest coś, co takie się wydaje nam, którzy je postrzegamy, i że jest to związane ze zmysłami, z doświadczeniem pewnej przyjemności. Tak samo w różnych środowiskach filozoficznych rodziła się idea wzniosłości.

2. Wzniosłość jest echem wielkiej duszy

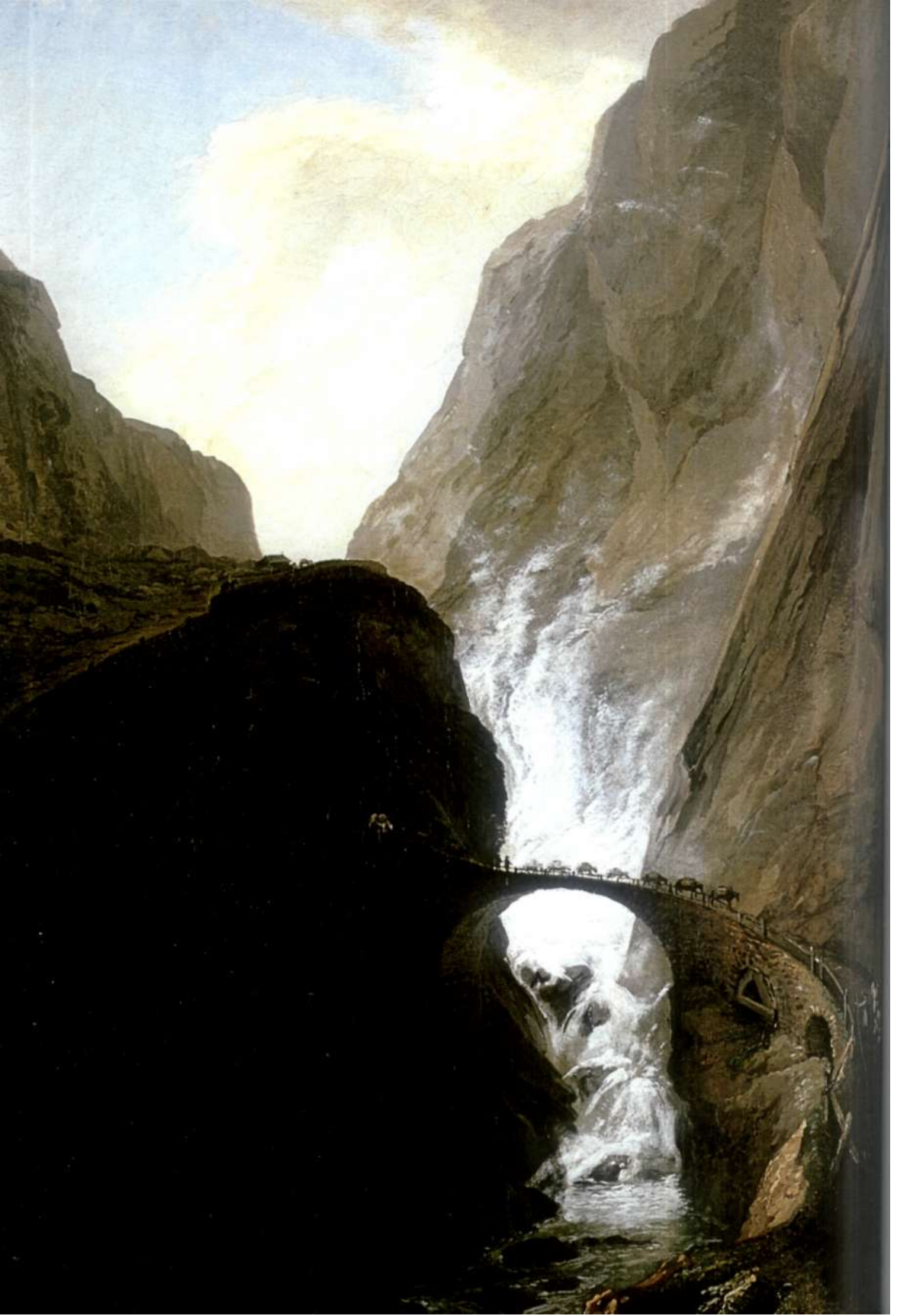
Pierwszy zachowany traktat o **wzniosłości**, Pseudo-Longinusa, pochodzi z I wieku n.e. Przełożony w XVII wieku na angielski przez Johna Halla i francuski przez N. Boileau dopiero w połowie XVIII wieku zyskał sławę i popularność. Pseudo-Longinus uważa wzniosłość za wyraz wielkich i szlachetnych namiętności (będących tematem poematów homeryckich lub wielkich tragedii klasycznych), gdzie w grę wchodzi **uczestnictwo uczuciowe** czy to podmiotu tworzącego, czy odbiorcy dzieła sztuki. Na pierwszym planie w akcie kreacji artystycznej Pseudo-Longinus stawia entuzjazm: wzniosłość jest dla niego czymś, co od wewnątrz ożywia dyskurs poetycki i wprowadza słuchaczy lub czytelników w ekstazę. Pseudo-Longinus zwraca uwagę na techniki retoryczne i stylistyczne, za pomocą których tworzy się ów efekt, potwierdzając, że wzniosłość osiąga się za pośrednictwem sztuki. Dla niego zatem **wzniosłość jest efektem sztuki** (a nie zjawiskiem naturalnym), w którego realizacji uczestniczą określone reguły i który ma za cel wywoływanie przyjemności. Pierwsze refleksje siedemnastowieczne zainspirowane przez Pseudo-Longinusa odnoszą się jeszcze do „wzniosłego stylu", a zatem do pewnej procedury retorycznej właściwej tematom heroicznym, wyrażonej językiem podniosłym, zdolnym wzbudzić szlachetne namiętności.

Wzniosłość
Pseudo-Longinus (I wiek)
O wzniosłości, I
Wzniosłość nie przekonywa słuchaczy, tylko ich zachwyca, a to, co zdumiewa ze wstrząsającą siłą, zawsze bierze górę nad tym, co przekonywa i się podoba, jako że zdolność przekonywania jest przeważnie w naszej mocy, wzniosłość zaś niesie z sobą taką władność i przemoc nieodpartą, że podbija każdego słuchacza.

Uczestnictwo uczuciowe
Pseudo-Longinus (I wiek)
O wzniosłości, VII
Bo dusza nasza ma już taką naturę, że jakoś daje się unosić prawdziwej wzniosłości, i biorąc radosny rozpęd, napełnia się weselem i dumą, jakby sama zrodziła to, co usłyszała.
Jeśli więc to, co się nieraz słyszy od męża rozumnego i doświadczonego w wymowie, nie nastraja duszy na wielkoduszność, a to, czego on uczy, nie pozostawia w myśli nic ponad słowa; i jeśli przy dokładnym, długotrwałym badaniu ulega zmniejszeniu: to nie jest prawdziwie wzniosłe to, co trwa tylko tak długo, jak długo się tego słucha. Rzeczywiście wzniosłe jest to, co ostoi się przy długim przemyśleniu; przeciwko czemu opór jest trudny, a raczej niemożliwy, i czego pamięć jest silna i niezatarta.
W ogóle za piękną i prawdziwą wzniosłość uważaj to, co zawsze wszystkim się podoba.

Gian Lorenzo Bernini,
Apollo i Dafne,
detal,
1625,
Rzym,
Villa Borghese

Wzniosłość jako efekt sztuki
Pseudo-Longinus (I wiek)
O wzniosłości, VIII
Można powiedzieć, że jest pięć źródeł zasilających wzniosły styl. Wspólną jakby podstawą tych pięciu rodzajów jest zdolność wysłowienia, bez której nic się w ogóle nie osiągnie. Otóż pierwszym i najsilniejszym źródłem jest zdolność do wzniosłego sposobu myślenia, jak to wyjaśniłem w pismach o Ksenofoncie; drugim źródłem jest żarliwy i natchniony patos. Te dwa czynniki wzniosłości są po większej części darem przyrodzenia, a wszystkie inne dadzą się osiągnąć już przez sztukę, jak tworzenie figur, i to dwojakich: myśli i mowy; dalszym czynnikiem jest szlachetny wyraz, polegający znów na wyborze słów tudzież na tropach i ozdobach stylistycznych. Piątą zaś przyczyną wzniosłości, która zawiera w sobie wszystkie poprzednio wymienione, jest pełen godności i polotu układ wyrazów i zdań.



3. Wzniosłość natury

Caspar Wolf, *Diabelski most*, 1777, Aarau, Aargauer Kunsthaus

Natomiast u schyłku XVIII wieku idea wzniosłości wiązała się przede wszystkim nie z przeżyciem dotyczącym sztuki, lecz z doświadczeniem natury, gdzie uprzywilejowane zostają: bezkształtne, bolesne i straszne. W ciągu wieków uznano, że istnieją rzeczy piękne oraz przyjemne i rzeczy straszne, bolesne i zatrważające: często sztuka chwalona była za naśladowanie lub przedstawianie w piękny sposób brzydoty, bezkształtu i straszności, potworów, diabła, śmierci albo burzy. Arystoteles w *Poetyce* wyjaśnia, że tragedia, przedstawiając wydarzenia przerażające, powinna wywoływać w duszy widza **litość i trwogę**. A jednak akcent postawiony jest na proces oczyszczenia (**katharsis**), za sprawą którego widz uwalnia się od tych uczuć, które – przeżywane same w sobie – nie wywołują żadnej przyjemności. W XVII wieku niektórzy malarze cenieni byli za przedstawienia istot brzydkich, nieprzyjemnych, kalekich i kulawych albo chmurnego i burzowego nieba, nikt jeszcze jednak nie twierdził, że burza, sztorm – coś groźnego i pozbawionego określonej formy – może być samo w sobie piękne.
W tym okresie, przeciwnie, świat przyjemności estetycznej dzieli się na dwie krainy, piękna i wzniosłości, choć nie są one całkowicie oddzielone (jak w wypadku rozróżnienia na piękne i prawdziwe, dobre i dobro, piękne

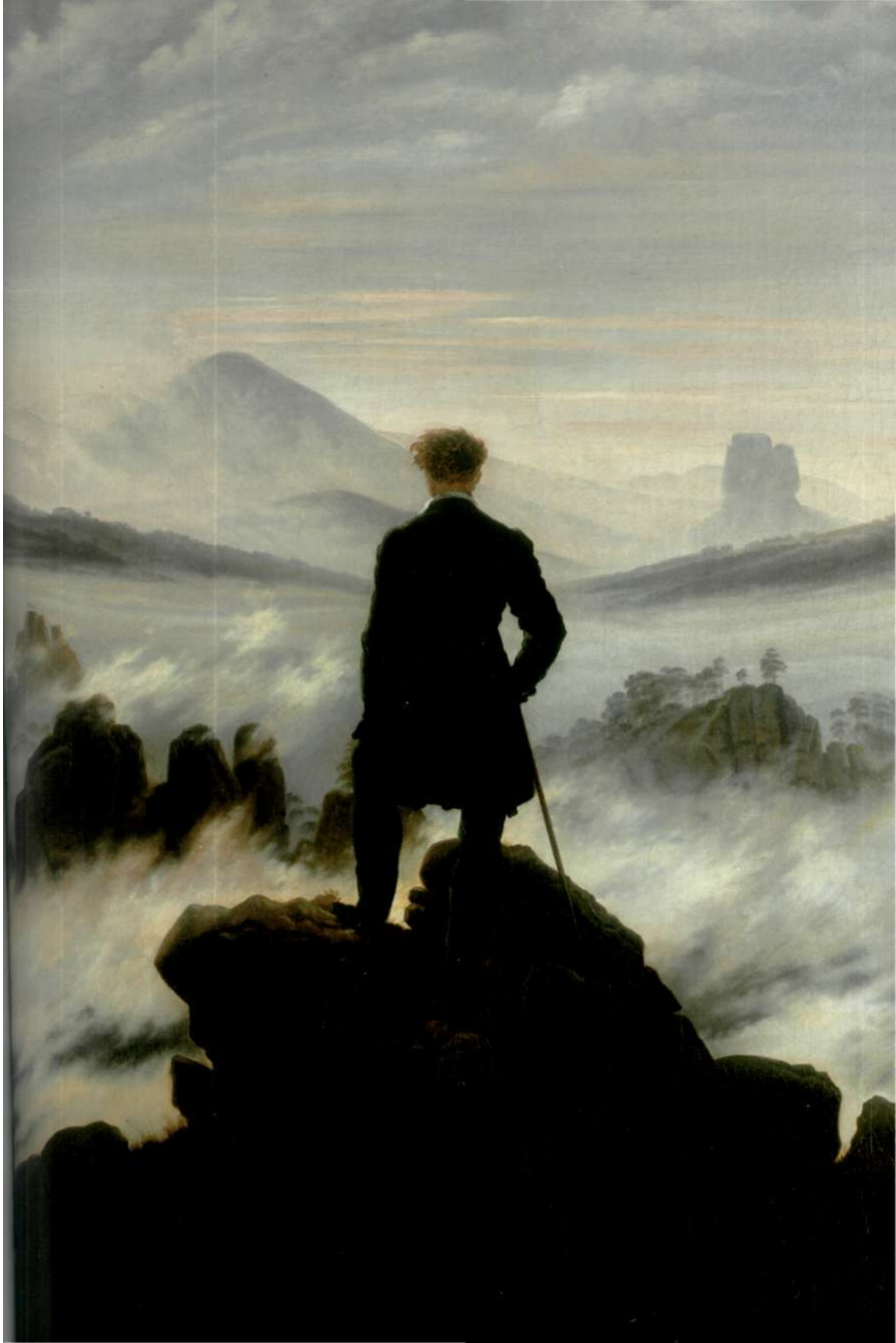
Litość i trwoga
Arystoteles (IV wiek p.n.e.)
Poetyka, XIV
Litość i trwogę może więc wzbudzić albo widowisko, albo też – co jest rzeczą doskonalszą i świadectwem wyższego talentu poetyckiego – mogą być one wynikiem samego układu zdarzeń. Fabuła dramatyczna powinna być bowiem tak ułożona, aby nawet nie oglądając sztuki w teatrze, słuchacz odczuwał trwogę i litość w wyniku samego rozwoju zdarzeń. Takich właśnie uczuć doznajemy przy słuchaniu fabuły dramatycznej *Edypa*. Uzyskanie tego efektu za pośrednictwem widowiska jest sposobem mniej artystycznym i wymaga dodatkowych wydatków. Jeśli wywołuje się w ten sposób tylko uczucie przerażenia, nie trwogi, nie ma to nic wspólnego z tragedią. Nie należy bowiem w tragedii szukać wszelkiej przyjemności, lecz tylko takiej, która jest dla niej właściwa. Skoro więc poeta poprzez naśladowcze przedstawienie ma sprawić przyjemność płynącą z przeżycia litości i trwogi, jest rzeczą oczywistą, że to przeżycie musi wynikać z układu zdarzeń.

Katharsis
Arystoteles (IV wiek p.n.e.)
Poetyka, VI
Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do „oczyszczenia" [*katharsis*] tych uczuć.

Caspar David Friedrich, *Morze lodowe*, 1824, Hamburg, Kunsthalle

na str. 283
Caspar David Friedrich, *Wędrowiec nad morzem mgieł*, 1818, Hamburg, Kunsthalle

i użyteczne i wręcz na piękno i brzydotę), ponieważ doświadczenie wzniosłości nabiera wielu cech, które poprzednio przypisywano pięknu.
XVIII wiek to epoka wędrowców, spragnionych poznania nowych pejzaży i nowych zwyczajów, już nie dla żądzy podboju, jak zdarzało się w wiekach poprzednich, lecz by doznać nowych przyjemności, nowych nieznanych emocji. Rozwijało się upodobanie dla tego, co egzotyczne, osobliwe i inne, **zdumiewające**. Zrodziło się w tej epoce coś, co możemy nazwać „poetyką gór": podróżnik, który ośmiela się przekroczyć Alpy, zafascynowany jest niedostępnością skał, bezkresem lodowców i bezdennymi otchłaniami, **rozciągającymi się bez granic**.
Już pod koniec XVII wieku Thomas Burnet w swojej *Telluris theoria sacra* upatrywał w **doświadczeniu gór** przeżycia, które umysł nasz wznosi ku Bogu, ewokuje cień nieskończoności, budzi podniosłe myśli i uczucia.
W XVIII wieku Shaftesbury napisał w swoich *Esejach moralnych*: „Strome skały, omszałe groty, nieregularne jaskinie i malownicze wodospady, ozdobione wszystkimi urokami dzikości, wydają mi się o wiele bardziej interesujące, ponieważ przedstawiają naturę w sposób najczystszy i pełne są wspaniałości, która znacznie przewyższa te śmieszne ich naśladownictwa z książęcych ogrodów".



Zdumiewające
Edgar Allan Poe
Opowieść Artura Gordona Pyma z Nantucket, 1838
21 marca. Posępna ciemność unosiła się nad nami, ale z mlecznych głębi oceanu wynurzyła się poświata, ślizgająca się po bokach naszej łodzi. Byliśmy zupełnie przysypani białym pyłem, który leżał na nas i łódź całą okrył grubymi warstwami, wpadłszy jednak do morza, topił się natychmiast.
Szczyt kaskady zniknął zupełnie w ciemnej oddali. Czuliśmy jednak, że płyniemy ku niej z przerażającą szybkością. Chwilami zasłona rozdzierała się, ukazując przez szczeliny cały chaos obrazów niewyraźnych i drżących. Czasami wiały przez te same szczeliny potężne, choć bezgłośne wiatry, burząc i marszcząc w locie rozpaloną powierzchnię oceanu.

Rozciągające się bez granic
Ugo Foscolo
Ostatnie listy Jakuba Ortisa, 13 maja 1798
Gdybym ja był malarzem! Jakież bogactwo materiału dla mojego pędzla! Artysta opanowany rozkoszną ideą piękna usypia, a przynajmniej łagodzi wszelkie inne namiętności. Ale gdybym nawet był malarzem? Widywałem u malarzy i u poetów piękną, czasem nawet prawdziwą naturę; ale natury wzniosłej, ogromnej, niemożliwej do naśladowania nie widziałem namalowanej nigdy. Homer, Dante i Szekspir, trzej mistrze o ponadludzkim geniuszu, zawładnęli moją wyobraźnią i rozpłomienili moje serce: moje najgorętsze łzy zraszały ich wiersze; uwielbiałem ich boskie cienie, jak gdybym je oglądał na wyniosłych sklepieniach górujących nad całym światem, nad wiecznością. Ale choć oryginały, które mam przed oczyma, przepełniają mi duszę, nie odważyłbym się, Lorenzo, nie odważyłbym się, choćbym miał geniusz Michała Anioła, nakreślić nawet pierwszych linii. Wielki Boże! Kiedy spoglądasz na piękny wieczór wiosenny, czy cieszy Cię Twoje dzieło? Dałeś mi, by mnie pocieszyć, niewyczerpane źródło rozkoszy, a ja patrzyłem na nie często obojętnym wzrokiem. Ze szczytu góry, wyzłoconego łagodnymi promieniami słońca, które niebawem zajdzie, widzę otaczający mnie pierścieniem łańcuch wzgórz falujących łanami zboża i bogate festony winorośli kołysane wiatrem, zwisające pomiędzy pniami oliwek i wiązów; dalekie zbocza i grzbiety zdają się piętrzyć jedne na drugich. Niżej, pode mną, stok góry poszarpany jest jałowymi jarami, w których ścielą się już cienie wieczoru, obejmujące po trochu coraz wyższe połacie: ciemna głąb tych jarów wygląda groźnie jak gardziel otchłani. Od strony południowej las osłania z góry dolinę, gdzie pasą się w chłodzie owce, a kozy czepiają się stromego zbocza. Cicho odzywają się ptaki, jakby opłakiwały umierający dzień, porykują krowy, wiatr szeleści łagodnie w gałęziach drzew. Ale w północnej stronie wzgórza rozstępują się, przed mymi oczyma rozwiera się bezbrzeżna równina; na pobliskich polach widać wracające do domu woły; zmęczony rolnik idzie za nimi, podpierając się laską. I gdy matki i żony przygotowują wieczorny posiłek dla spracowanej rodziny, nad bielejącymi w oddali domami i nad rozsypanymi bliżej chatami snują się dymy. Pasterze doją stada, a staruszeczka, która przędła u wejścia do owczarni, odkłada robotę i pieszczotliwie gładzi małego byczka i jagnięta pobekujące u boku matek. Widok rozszerza się, rozciąga i za długimi rzędami drzew zamyka go widnokrąg, gdzie wszystko zmniejsza się, miesza i zaciera kontury. Zachodzące słońce rzuca już ostatnie promienie, jakby chciało pożegnać przed nocą naturę; obłoki czerwienieją, potem bledną coraz bardziej i w końcu ciemnieją; daleka równina znika, oblicze ziemi okrywają cienie, a ja, niemal jakbym się znalazł pośrodku oceanu, ze wszystkich stron widzę tylko niebo.

Doświadczenie gór
Thomas Burnet
Telluris theoria sacra, IX, 1681
Największe przedmioty natury, uważam, najprzyjemniejsze są do oglądania, a po rozległym sklepieniu niebios i bezgranicznych obszarach wypełnionych gwiazdami nie ma nic, co z większą kontemplowałbym przyjemnością, jak szerokie morze i góry. Jest coś dostojnego i majestatycznego w ich wyglądzie, coś, co napełnia umysł natchnieniem podniosłych myśli i uczuć. W podobnych okolicznościach myśl naturalnie podnosi się do Boga i jego wielkości, a wszystko to, co miałoby choćby cień lub pozór nieskończonego, jak go posiada rzecz każda przekraczająca rozumienie, wypełnia i zwycięża tym ogromem i nadmiarem swym nasz umysł, pogrążając go w *sui generis* przyjemnym osłupieniu i zdumieniu.

4. Poetyka ruin

W drugiej połowie XVIII wieku ugruntowało się upodobanie do architektury gotyckiej, która w stosunku do miar neoklasycznych musiała wydawać się nieregularna i pozbawiona proporcji, i właśnie to zasmakowanie w nieregularnym i bezkształtnym prowadziło do zainteresowania się na nowo ruinami. Renesans pasjonował się ruinami starożytności greckiej, ponieważ można było zgadnąć w nich pełną formę dzieł oryginalnych; neoklasycyzm starał się wymyślić na nowo owe formy (Canova i Winckelmann). Natomiast romantyków najbardziej pociągała niekompletność ruin, znaki, które pozostawił na nich nieubłagany czas, dziką roślinność, która je okrywała, i jej mchy i szczeliny.

Karl Friedrich Schinkel, *Średniowieczne miasto nad rzeką*, 1815, Berlin, Nationalgalerie

na str. 286-287
Caspar David Friedrich, *Opactwo w dębinie*, 1809-1810, Berlin, Nationalgalerie

Ruina
Percy Bysshe Shelley
Adonais, XLIX, 1821
Dalej więc, pójdźże do Rzymu – który jest Rajem zarazem i grobem, miastem i pustkowiem; pójdź tam, gdzie wznoszą się podobne górom strzaskanym ruiny, a kwitnące perze, wonne gaje oblekają nagie kości Opuszczenia, aż duch miejsca doprowadzi twoje kroki ku tej zielonej spadzistości, gdzie jak uśmiech dziecka pośród trawy wyrastającej z umarłych spływa światło śmiejących się kwiatów [...]

5. „Gotyk" w literaturze

Upodobanie do gotyku i ruin cechowało nie tylko świat wizualny, ale także literaturę: w drugiej połowie wieku kwitnie powieść „gotycka", pełna zamków i podupadających klasztorów, niepokojących podziemi, odpowiednich dla nocnych wizji, mrocznych zbrodni i duchów.
Równolegle rozwijała się **poezja grobowa**, elegia żałobna, rodzaj **erotyzmu śmierci**, który panował – apogeum chorobliwości osiągnął w epoce fin de siècle'u – aż do końca XIX wieku (objawił się już w poezji szesnastowiecznej, w **Śmierci Kloryndy** Tassa). Podczas gdy jedni przedstawiają pełne grozy pejzaże i sytuacje, inni stawiają pytanie, jak to się dzieje, że **strach** może wywoływać przyjemność, zważywszy, że aż do tej pory przyjemność wiązano, przeciwnie, z doświadczeniem piękna.

Poezja grobowa
Percy Bysshe Shelley
Hymn do intelektualnego Piękna, V, 1815-
-1816
Gdy byłem chłopcem, lubiłem
szukać duchów i uganiałem,
nasłuchując, przez pokoje, nisze, zgliszcza,
lasy gwiaździste, podążając
krokami zalęknionymi
za nadzieją mglistą rozmów światłych
z tymi zmarłymi, którzy pierzchli.
Przywoływałem te wszystkie imiona trujące,
którymi
żywi się młodość;
nie słyszeli – nie widziałem ich,
gdy dumałem nad istotą życia
w tej godzinie słodkiej, w której wiatr
nadskakuje wszelkiemu istnieniu,
co się budzi znów, zaciekawione
nowin o ptakach i kwiatach –
nagle na mnie twój zstępował cień;
krzyczałem, dłonie łącząc w uniesieniu!

Pogrzebowy erotyzm
Percy Bysshe Shelley
Wiersze pośmiertne, 1820
Jak umierająca kobieta, która pobladła
i wychudzona w przejrzystym
gieźle wychodzi, chwiejąc się, z pokoju
i są szalone majaki umysłu zagubionego,
co ją prowadzi niepewnie, tak właśnie
księżyc
wstępuje na mroczny orient, masa
bezkształtna,
która bieleje.

Śmierć Kloryndy
Torquato Tasso
Jerozolima wyzwolona, XII, 1593
Mało co pierwszej straciwszy piękności
Jako lilija białą barwą bladła,
Na jasne niebo, zda się, że z litości,
Gdy w nie patrzało – czarna chmura padła.
A nie mogąc już mówić – życzliwości
Znak – zimną rękę na rycerza kładła.
Tak piękna dziewka wonczas umierała,
Że kto nie wiedział, rozumiał, że spała.
On widząc ją już umarłą – strapiony,
Siły niedawno zebrane rozpuścił,
Z których tak nagle będąc obnażony,
Władzej nad sobą żalowi dopuścił;
Ten w żywot, w małym miejscu utajony,
I w twarz, i w zmysły śmierć zarazem puścił.
Mdleje – trupowi rówien każdą sprawą:
Barwą, milczeniem i krwią, i postawą.

Johan Heinrich Füssli,
Mara nocna,
1781,
Detroit,
The Institute of Arts

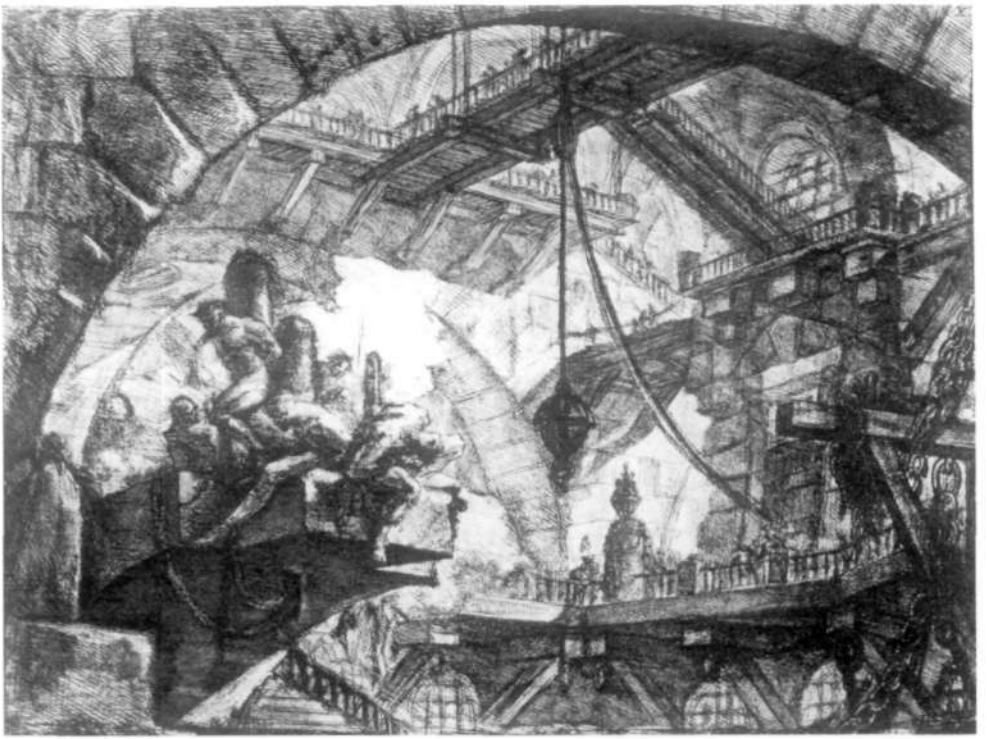
Strach

Friedrich Schiller
O sztuce tragicznej, 1792

Jest powszechnym fenomenem natury naszej, iż to co smutne, straszne, a nawet przerażające, przyciąga nas z nieodpartą siłą fascynacji; że do scen cierpienia i trwogi czujemy równą odrazę jak pociąg. Wszyscy cisną się pełni oczekiwań do kogoś, kto opowiada historię o *morderstwie; pożeramy* łapczywie najbardziej awanturniczą bajkę o duchach, i tym łapczywiej, im bardziej jeży się od niej włos na głowie. To poruszenie duszy najżywiej objawia się wobec przedmiotów kontemplowanych w rzeczywistości. Oglądana z brzegu nawałnica, która zatapia całą flotę, delektowałaby naszą wyobraźnię z tą samą siłą, z jaką poruszałaby uczucia naszego serca; trudno byłoby sądzić wraz z Lukrecjuszem, że owa naturalna przyjemność wypływa z porównania naszego własnego bezpieczeństwa z kontemplowanym zagrożeniem. A jakże liczna jest świta, która towarzyszy zbrodniarzowi na miejscu kaźni! Ani przyjemność zadośćuczynienia miłości sprawiedliwości, ani podły smak zaspokojonej żądzy zemsty nie mogą wyjaśnić tego zjawiska. Nieszczęśnikowi takiemu mogą nawet wybaczać serca widzów, a najszczersze współczucie może nawet interesować się jego ocaleniem; wszelako tym, co działa w duszach spektatorów jest, silniejsze lub słabsze, ale pełne ciekawości pragnienie nadstawienia *oka i ucha na wyraz jego cierpienia. A jeśli* człowiek wykształcony i pełen subtelnych uczuć stanowi tu pewien wyjątek, to nie dlatego bynajmniej, by instynktu tego nie przejawiał, ale ponieważ jest on zdruzgotany siłą boleści i współczuciem i trzymany na wodzy przez prawa *decorum*. Nieokrzesane dziecię natury, nie hamowane przez żadne uczucie delikatniejszego człowieczeństwa, poddaje się bez wstydu temu potężnemu impulsowi, który musi mieć zatem swój fundament w naturalnej skłonności ducha ludzkiego i który trzeba wyjaśniać pewnym ogólnym psychologicznym prawem.

6. Edmund Burke

Dziełem, które bardziej niż jakiekolwiek inne przyczyniło się do rozpowszechnienia tematu wzniosłości, stały się *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* Edmunda Burke'a, wydane w pierwszej wersji w 1756 roku, a potem w 1759. „Wszystko to, co może budzić myśl o smutku lub niebezpieczeństwie, czyli to wszystko, co jest w pewnym sensie straszne lub dotyczy przedmiotów przerażających lub co działa w sposób podobny do trwogi, jest źródłem wzniosłości, czyli jest tym, co wywołuje najsilniejszą z emocji, jaką zdolni jesteśmy odczuwać".
Burke wzniosłości przeciwstawia piękno. Jest ono przede wszystkim jakością obiektywną ciał, „z powodu której budzą one miłość" i która działa na umysł ludzki poprzez **zmysły**. Filozof nie zgadza się z tym, że piękno polega na proporcji i odpowiedniości (i w tym sensie polemizuje z całymi wiekami kultury estetycznej), i widzi jako cechy typowe dla piękna: różnorodność, **małe rozmiary**, **gładkość**, **stopniowe urozmaicenie**, delikatność, czystość i **jasność koloru**, jak również – w pewnej mierze – **wdzięk** i elegancję.
Te jego preferencje są interesujące, gdyż kontrastują z jego pojęciem wzniosłości, które zakłada rozległość rozmiarów, szorstkość, niedbałość, solidność, nawet masywność, mroczność. Wzniosłość rodzi się, kiedy rozpętują się namiętności, takie jak trwoga; kwitnie w ciemności, ewokuje idee potęgi i utraty, której przykładami są pustka, **samotność i cisza**. We wzniosłości przeważa nieskończoność i komplikacja, dążenie do czegoś **coraz większego**. Trudno znaleźć w tej serii cech jakąś ideę jednoczącą, także dlatego że kategorie Edmunda Burke'a zdradzają przede wszystkim jego osobiste upodobania (ptaki są piękne, ale nieproporcjonalne, ponieważ mają szyję dłuższą od reszty ciała, a krótki ogon, pośród zaś przykładów wspaniałości widok sztucznych ogni równy jest niebu gwiaździstemu).
Tym, co wydaje się interesujące w jego traktacie, jest raczej ta dość nieodpowiednia lista cech, które, choć niekoniecznie wszystkie razem, pojawiały się na przełomie XVIII i XIX wieku, gdy definiowano wzniosłość: oto przywołane na nowo ciemne i ponure budowle, a pośród nich te, w których najważniejsze jest przejście od światła zewnętrznego do wewnętrznego mroku, przedkładanie nieba pochmurnego nad niebo pogodne i słoneczne, nocy nad dzień, a nawet (w dziedzinie smaku i węchu) upodobanie do goryczy i odoru. Kiedy Burke mówi o wzniosłości dźwiękowej, przywołuje „huk wielkich wodospadów, rozszalałych burz, grzmotu lub salw artylerii" i ryk zwierząt;



Giovanni Battista Piranesi, *Więzienie na zawieszonej platformie*, rycina z cyklu *Invenzioni Caprici di Carceri*, 1745

można nawet uznać jego przykłady za dość surowe, kiedy jednak mówi o nagłym usłyszeniu dźwięku wielkiej mocy, za sprawą którego „uwaga jest podniecona, a zmysły starają się bronić", i mówi, że „jeden dźwięk o pewnej sile, nawet jeśli bardzo krótkotrwały, gdyby powtarzać go z przerwami, wywoła ogromny efekt", trudno nie myśleć o początku *Piątej symfonii* Beethovena. Burke twierdzi, że nie jest zdolny wyjaśnić prawdziwych przyczyn efektu piękna i wzniosłości, ale w rzeczywistości stawia pytanie: kiedy trwoga może być przyjemna? Jego odpowiedź brzmi: wtedy, gdy nie podchodzi się zbyt blisko. Zwróćmy uwagę na to twierdzenie. Zakłada ono **dystans do tego, co budzi przestrach**, a zatem pewną obojętność w jego obliczu. Cierpienie i trwoga są przyczyną wzniosłości, jeśli nie są rzeczywiście szkodliwe. Jest to to samo odczucie, jakie w ciągu wieków wydawało się ściśle związane z koncepcją piękna. Piękne jest to, co wywołuje przyjemność, nie zmuszając nas koniecznie do wejścia w posiadanie lub konsumpcji danej rzeczy, która się podoba; również straszność związana z wzniosłością jest strasznością czegoś, co nie może nami owładnąć i nie może wyrządzić nam nic złego.
Na tym polega głęboki związek pomiędzy pięknem a wzniosłością.

Zmysły
Edmund Burke
Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna, I, 10, 1756
Zatem obiektem tej mieszanej namiętności, którą nazywamy miłością, jest piękno płci. Ludzie czują pociąg do płci w ogóle, ponieważ jest to płeć, na mocy powszechnego prawa natury, ale poszczególne osoby pociągają ich dzięki osobistemu pięknu. Nazywam piękno jakością społeczną, bo kobiety i mężczyźni oraz nie tylko oni, lecz także inne zwierzęta (a jest takich wiele) napawają nas uczuciami czułości i upodobania ku sobie, gdy czerpiemy radość i przyjemność z ich oglądania; lubimy mieć je w pobliżu i chętnie nawiązujemy z nimi pewnego rodzaju związek, chyba że sprzeciwiają się temu ważne powody.

Małe rozmiary
Edmund Burke
Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna, III, 13, 1756
Poza naszym własnym gatunkiem, w stosunku do świata zwierząt, skłonni jesteśmy odczuwać upodobanie do tego, co małe, do małych ptaków i niektórych mniejszych odmian zwierząt. Nikt prawie nigdy nie mówi o wielkich pięknych rzeczach, za to o rzeczach wielkich i brzydkich słyszy się stale. Jest ogromna różnica między podziwem a miłością. Wzniosłość, która jest przyczyną podziwu, zawsze wiąże się z przedmiotami wielkimi i strasznymi, miłość zaś z małymi i przyjemnymi. Poddajemy się temu, co podziwiamy, ale to, co kochamy, nam się poddaje; tam jesteśmy zniewoleni, tu przyzwalamy łaskawie. Słowem: wyobrażenia wzniosłości i piękna spoczywają na tak odmiennych podstawach, że trudno – omal nie rzekłem, nie sposób – myśleć o pogodzeniu ich w jednym przedmiocie, nie umniejszając znacznie działania jednego lub drugiego na nasze namiętności. Zatem co do swoich rozmiarów piękne przedmioty są stosunkowo małe.

Gładkość
Edmund Burke
Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna, III, 14, 1756
Następną własnością stale obserwowaną w takich przedmiotach jest gładkość. Jest to jakość tak zasadnicza dla piękna, że nie przypominam sobie teraz żadnej rzeczy pięknej, która nie byłaby gładka.
W drzewach i kwiatach piękne są gładkie płatki i liście, w ogrodach gładkie zbocza, w krajobrazie gładkie potoki, gładkie pióra i sierść u pięknych ptaków i zwierząt, u pięknych kobiet gładka skóra, a w przeróżnych ozdobnych sprzętach gładkie i lśniące powierzchnie. Piękno zawdzięcza tej jakości bardzo znaczną, w istocie najznaczniejszą część swego oddziaływania. Weźmy bowiem jakikolwiek piękny przedmiot i dajmy mu powierzchnię poszarpaną i szorstką, a przestanie się podobać bez względu na to, jak dobrze by był ukształtowany pod innymi względami. Tymczasem niech mu nie dostaje nie wiedzieć ilu innych składników, jeśli tego nie brak, podoba się bardziej niż niemal wszystkie przedmioty, które są go pozbawione. Wydaje się to tak oczywiste, że bardzo się dziwię, iż nikt spośród zajmujących się tą kwestią nigdy nie wspomniał o gładkości, wyliczając jakości, które współtworzą piękno. Zaiste bowiem wszelka szorstkość, wszystko, co sterczące, każdy ostry kąt jest w najwyższym stopniu sprzeczny z tym wyobrażeniem.

Stopniowe urozmaicenie
Edmund Burke
Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna, III, 15, 1756
W tym opisie mam przed sobą wyobrażenie gołębia; zgadza się ono bardzo dobrze z większością warunków piękna. Gołąb jest gładki i puszysty, jego części – by tak rzec – wtopione są w siebie nawzajem, nic tu nigdzie nie sterczy znienacka, a jednak całość wciąż się zmienia. Spójrzmy na tę część pięknej kobiety, gdzie jest ona chyba najurodziwsza, tam gdzie szyja i piersi: gładkość, miękkość, lekka i nieuchwytna krągłość, rozmaitość powierzchni, która nigdy na najmniejszej przestrzeni nie jest jednakowa, zwodnicze manowce, po których niepewne oko pomyka olśnione, nie wiedząc, gdzie się zatrzymać ani dokąd da się zaprowadzić. Czyż to nie pokazuje dowodnie, że ciągłe, a jednak ledwie dostrzegalne urozmaicenie powierzchni stanowi jeden z głównych składników piękna?

Jasność koloru
Edmund Burke
Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna, III, 17, 1756
Po pierwsze, barwy pięknych przedmiotów nie mogą być zgaszone ani zbrukane, ale mają być czyste i jasne. Po drugie, nie mogą to być barwy najmocniejsze.
Najstosowniejsze dla piękna wydają się wszystkie łagodniejsze odcienie, jasna zieleń, delikatny błękit, nierażąca biel, różowa czerwień i fiolet. Po trzecie, jeśli już kolory są mocne i żywe, to zawsze są zróżnicowane, a przedmiot nigdy nie ma jednej mocnej barwy; prawie zawsze jest ich tyle (jak w wielobarwnych kwiatach), że siła i blask każdej są w znacznym stopniu stłumione. W pięknej cerze jest nie tylko pewna rozmaitość kolorów, ale ani czerwień, ani biel nie jest mocna i rażąca. *Ponadto są one zmieszane w taki sposób,* że nie da się ustalić ich granic. Na tej zasadzie tak bardzo podoba się migotliwe ubarwienie szyi i ogona koguta oraz głowy kaczora.

Wdzięk
Edmund Burke
Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna, III, 22, 1756
Wdzięk jest wyobrażeniem mało się różniącym od piękna, polega też na rzeczach wcale podobnych. Wyobrażenie wdzięku należy do postawy i ruchu. Wdzięk jednej w drugim wymaga, aby nie było widać wysiłku; potrzebny jest nieznaczny skłon ciała i harmonijność członków taka, by nie przeszkadzały sobie nawzajem ani nie wydawały się ostro lub gwałtownie poprzedzielane. Na tej to lekkości, zaokrągleniu, delikatności postawy i ruchu polega cały czar wdzięku i to, co się zowie jego *je ne sais quoi*; będzie to oczywiste dla każdego, kto się bacznie przyjrzy Wenus Medycejskiej, Antinousowi czy którejkolwiek rzeźbie powszechnie uznanej za wielce wdzięczną.

Samotność i cisza
Ugo Foscolo
Do wieczora, Sonety, I, 1803
Drogie nadejście twoje, utęsknione,
jak spokój fatum, wieczorze głęboki,
i gdy zefiry są ci za zasłonę
i lekkie, letnie, świecące obłoki,
i gdy z śnieżnego wichru nieskończone
i niespokojne na świat zsyłasz mroki,
a ty zstępujesz zawsze: gdy zapłonę,
dróg serca mego strzeżesz, wielooki.

Przez ciebie myślą błądzę po tych śladach,
co wiodą w nicość, kiedy czas ucieka
jak wielki zbrodniarz, a z nim pędzą stada

trosk, które trwanie trawią i człowieka;
w twoim pokoju nawet w sen zapada
duch wojowniczy, co w człowieku szczeka.

Coraz większe
Caspar David Friedrich
Uwagi na temat kolekcji obrazów w przeważającej części żyjących lub ostatnio zmarłych artystów, 1830
Ten obraz jest wielki, a jednak chciałoby się, by był jeszcze większy, albowiem wyższość, z jaką pomyślany jest jego temat, wymaga *większej rozległości przestrzeni. Jest zatem* zawsze pochwałą dla obrazu, kiedy pragnie się, by był jeszcze większym, niż jest w rzeczywistości.

Dystans do tego, co budzi przestrach
Edmund Burke
Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna, IV, 7, 1756
Tak jak zwyczajna praca, która jest odmianą bólu, stanowi ćwiczenie mniej subtelnych części organizmu, tak pewna odmiana trwogi jest ćwiczeniem delikatniejszych, a jeśli jakiś rodzaj bólu jest takiej natury, że oddziałuje na oko lub ucho, będące jednymi z najdelikatniejszych narządów, to doznanie jest bliższe tym, które mają umysłową przyczynę. We wszystkich tych przypadkach, jeżeli ból i trwoga są tak zmodyfikowane, że nie czynią prawdziwej krzywdy, jeżeli ból się nie sroży, a trwoga nie ostrzega o rychłej zagładzie, to skoro te emocje oswobadzają organy, zarówno bardziej, jak i mniej wrażliwe, od niebezpiecznego i nieznośnego bezwładu, zdolne są wywołać zadowolenie; nie przyjemność, ale rodzaj błogiej zgrozy, ukojenia zabarwionego trwogą, które należąc do samozachowania, jest jednym z najsilniejszych uczuć. Jej przedmiotem jest wzniosłość. Jej najwyższy stopień nazywam zdumieniem; stopnie podrzędne są to cześć, podziw i szacunek, co przez samą etymologię słów pokazuje, z jakiego pochodzą źródła i czym się odróżniają od pozytywnej przyjemności.

7. Wzniosłość Kanta

Różnice i pokrewieństwa pomiędzy pięknem a wzniosłością z największą precyzją określił Immanuel Kant w *Krytyce władzy sądzenia* (1790). Według niego cechami piękna są: bezinteresowna przyjemność, finalność bez celu, powszechność bez pojęcia i regularność bez prawa. Chce on powiedzieć, że cieszymy się rzeczą piękną, nie pragnąc jej posiadać; wydaje się, jakby była ona perfekcyjnie zorganizowana w jakimś szczególnym celu, podczas gdy naprawdę jedynym celem, do którego dąży forma, jest samowystarczalność; i dlatego cieszymy się nią, jak gdyby wcielała doskonale jakąś regułę, podczas gdy jest ona regułą samej siebie. W tym sensie kwiat jest typowym przykładem rzeczy pięknej i w ten sposób rozumie się także, dlaczego część piękna stanowi powszechność bez pojęcia: ponieważ nie jest osądem estetycznym ten, który głosi, że wszystkie kwiaty są piękne, ale ten, który mówi, że ów właśnie kwiat jest piękny; konieczność zaś, która skłania nas do powiedzenia, że kwiat ten jest piękny, nie zależy od rozumowania opierającego się na zasadach, ale od naszego uczucia. W tym doświadczeniu mamy zatem „wolną grę" wyobraźni i intelektu.

Doświadczenie wzniosłości jest inne. Kant rozróżnia dwa jej rodzaje, matematyczną oraz dynamiczną. Typowym przykładem pierwszej jest widok gwiaździstego nieba. Odnosi się wtedy wrażenie, że to, co widzimy, wykracza poza naszą wrażliwość, i jesteśmy skłonni wyobrażać sobie więcej, niż widzimy. Skłaniamy się ku temu, ponieważ nasz rozum (zdolność, która sprawia, że pojmujemy idee Boga, świata i wolności, czego nie może wykazać nasz intelekt) każe nam przyjąć istnienie nieskończoności, której nie tylko nie są zdolne objąć nasze zmysły, ale nawet nasza wyobraźnia nie jest w stanie uchwycić w jednej intuicji. Przepada możliwość „wolnej gry" wyobraźni i intelektu i budzi się przyjemność niespokojna, negatywna, która pozwala nam odczuć potęgę naszej subiektywności, zdolnej pragnąć czegoś, czego mieć nie możemy. Typowym przykładem wzniosłości dynamicznej jest widok **burzy**. Nie wstrząsa naszym umysłem wrażenie ogromnej rozległości, ale nieskończonej potęgi: także tutaj upokorzona zostaje nasza wrażliwa natura, z której znów bierze się zakłopotanie, kompensowane przez poczucie naszej moralnej wielkości, wobec której nic nie znaczą **moce natury**.

Podejmowane następnie – przez różnych autorów i w różnych odcieniach – przez cały XIX wiek idee te karmiły romantyczną wrażliwość. Dla Schillera wzniosłość jest przedmiotem, wobec którego przedstawienia nasza natura

William Bradford,
Lodowiec Sermitsialik,
ok. 1870,
New Bedford,
Massachusetts,
Old Dartmouth
Historical Society,
New Bedford Waling
Museum

Burza

Immanuel Kant

Krytyka władzy sądzenia, I, 2, 28, 1790

Strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie, piętrzące się na niebie chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów, wulkany w całej swej niszczącej potędze, orkany i spowodowane przez nie spustoszenia, burzliwy, bezkresny ocean, wysoki wodospad potężnej rzeki itp. – wszystko to – w porównaniu z tymi potęgami – obraca nasza zdolność oporu w drobiazg bez znaczenia. Ale ich widok tym silniej nas pociąga, im większy budzi lęk, o ile tylko sami znajdujemy się w bezpiecznym miejscu. Dlatego też przedmioty takie chętnie nazywamy wzniosłymi, gdyż podnoszą moc naszej duszy ponad jej zwyczajną, przeciętną miarę i pozwalają nam odkryć w sobie zupełnie inną zdolność do stawiania oporu, która ośmiela nas do tego, by mierzyć się z pozorną wszechmocą przyrody.

Moc natury

Samuel Taylor Coleridge

Pieśń o starym żeglarzu, 1798

Tyrański nagle podmuch burzy
Runął na nasze głowy
I jakby skrzydłem nas zagarnął,
Pognał ku południowi.

Z dziobem schowanym w wodzie prawie,
Jak ktoś, kto pędząc w bitwy wrzawie,
Depcąc cień wroga, ku rozprawie
Schyliwszy głowę, leci,
Tak na południe pędził okręt
W ryczącej tej zamieci.

Wnet się zaczęły mgły i śniegi,
Zimnica nas przejęła.
Jak maszt wysoka, szmaragdowa
Kra obok nas płynęła.

Blask przeraźliwy poprzez zamieć
Siały gór białe czoła.
Ludzi nie widzisz tam ni zwierząt,
Lód tylko był dokoła.

Caspar David Friedrich, *Wschód księżyca nad morzem*, 1822, Berlin, Staatliche Museen

fizyczna odczuwa swoje granice; tak samo, jak nasza natura rozumna odczuwa swą wyższość i niezależność od wszelkich ograniczeń (*O wzniosłości*). Dla Hegla jest ona próbą wyrażenia nieskończoności, gdy nie znajduje się w królestwie fenomenów przedmiotu, który do takiego przedstawienia okazałby się stosowny (*Wykłady z estetyki*, II, 2). Stwierdziliśmy jednak, że pojęcie wzniosłości utwierdziło się w XVIII wieku w sposób nowy i oryginalny, jeśli chodzi o doświadczenie, które przeżywamy w obliczu natury, a nie sztuki. Chociaż później autorzy zastosowali pojęcie wzniosłości do sztuki, wrażliwość romantyczna stała przed pewnym problemem: jak artystycznie przedstawić wrażenie wzniosłości, którego się doświadcza wobec widowisk natury? Artyści próbowali tego na różne sposoby, malując lub opowiadając (lub wręcz wyrażając muzycznie) sceny burzy, bezkresnych przestrzeni, zimnych lodowców lub rozpaczliwych uczuć. A jednak są obrazy, na przykład Friedricha, gdzie wprowadzeni zostają na scenę ludzie patrzący na coś wzniosłego.
Są odwróceni do nas plecami, tak abyśmy nie musieli patrzeć na nich, ale przez nich, stawiając się na ich miejscu i widząc, co widzą oni; i czując się, tak jak oni, zaledwie mało znaczącym elementem w wielkim spektaklu natury.
We wszystkich tych wypadkach bardziej, niż przedstawić naturę w chwili wzniosłości, malarstwo starało się przedstawić (przy naszym udziale) **nasze doświadczenie wzniosłości**.

Piękno i wzniosłość
Friedrich Schiller
O wzniosłości, 1801
Natura dała nam dwóch geniuszów za towarzyszy na drodze życia. Jeden, towarzyski i pełen wdzięku, ochoczo nas bawiąc, skraca nam ową męczącą podróż, czyni lekkimi więzy konieczności i wśród uciech i żartów prowadzi nas w owe niebezpieczne miejsca, gdzie zaczynamy działać jako czyste duchy i gdzie musimy wyzbyć się wszelkiej cielesności, to jest prowadzi nas do poznania prawdy i spełnienia obowiązków. Tu nas opuszcza, albowiem jego dziedziną jest świat zmysłowy; poza tę sferę nie poniosą go już jego ziemskie skrzydła. Teraz jednak przystępuje do nas geniusz inny, poważny i milczący, a jego silne ramię niesie nas nad przepastną głębią.
W pierwszym z tych geniuszów rozpoznajemy poczucie piękna, w drugim zaś poczucie wzniosłości. Wprawdzie już piękno jest wyrazem wolności, ale nie tej wolności, która wznosi się ponad moc natury i uwalnia od wpływu wszelkiej cielesności, lecz tej, którą rozkoszujemy się jako ludzie w obrębie natury. Wobec piękna czujemy się wolni, ponieważ popędy zmysłowe pozostają w harmonii z prawem rozumu: wolni czujemy się wobec wzniosłości, ponieważ popędy zmysłowe nie mają wpływu na prawodawstwo rozumu, ponieważ duch działa tu tak, jak gdyby nie podlegał żadnym innym prawom, jak tylko własnym.
Poczucie wzniosłości jest uczuciem mieszanym. Jest to połączenie uczucia przykrości, które w swym największym stopniu przejawia się jako lęk, z uczuciem zadowolenia, które wznieść się może aż do zachwytu, a chociaż nie jest właściwie przyjemnością, bywa przez dusze subtelne bardziej cenione niż wszelka przyjemność. To połączenie dwóch sprzecznych doznań w jednym uczuciu dowodzi nieodparcie naszej moralnej samodzielności. Ponieważ jest bowiem absolutnie niemożliwe, żeby ten sam przedmiot pozostawał z nami w dwóch przeciwstawnych stosunkach, przeto wynika stąd, że my sami musimy pozostawać w dwóch różnych stosunkach do tego przedmiotu i wskutek tego muszą się w nas łączyć dwie przeciwstawne natury, które w wyobrażeniu tej samej rzeczy działają w rozmaity sposób. Tak więc dzięki poczuciu wzniosłości przekonujemy się, że o stanie naszego ducha niekoniecznie decyduje stan naszych zmysłów, że prawa natury nie muszą być naszymi prawami i że posiadamy w sobie samodzielną zasadę, która jest niezależna od wszelkich wzruszeń zmysłowych.
Przedmioty wzniosłe są dwojakiego rodzaju. Odnosimy je albo do naszej władzy pojmowania i ponosimy klęskę, próbując wytworzyć sobie ich obraz lub pojęcie, albo też odnosimy je do naszej siły życiowej i uważamy je za siłę, przy której nasze siły nikną zupełnie.

Nasze doświadczenie wzniosłości
Achim von Arnim i Clemens Brentano
Wrażenia przed pejzażem morskim Friedricha, ok. 1811
Wspaniale jest kontemplować w bezkresnej samotności bezgraniczne wodne pustkowie pod ciemnym niebem na brzegu morza, a do tego uczucia dołącza się fakt udania się w takie miejsce, z którego trzeba powrócić, to, że pragnie się przekroczyć owo morze i że to nie jest możliwe, że odczuwa się brak wszelkiego życia, a jednak chwyta głos jego w szumie przypływów, w podmuchu powietrza, w wędrowaniu obłoków, w samotnym krzyku ptaków; a częścią tego jest potrzeba, która wypływa prosto z serca, a natura, by tak rzec, ją udaremnia. Lecz wobec obrazu wszystko to nie jest możliwe, a to, co chciałbym odnaleźć w obrazie, odkryłem przede wszystkim w stosunku pomiędzy obrazem a mną samym, skoro potrzeba, którą obudził, została przezeń zawiedziona: i tak stałem się bratem kapucynem, a obraz wydmą; morze, którego moje spojrzenie z nostalgią poszukiwało, było całkowicie nieobecne. By przeżyć takie zadziwiające uczucie, nadstawiłem ucha na rozmaite obserwacje, wyrażane wokół poprzez zwiedzających, które poniżej przytaczam jako do obrazu przynależne, będącego bez wątpienia dekoracją, przed którą – skoro nie pozwala na wytchnienie – rozgrywa się w sposób konieczny pewna akcja.

Rozdział XII

Piękno romantyczne

1. Piękno romantyczne

Charles Auguste Mengin, *Safona*, 1867, Manchester, Manchester Art Gallery

„Romantyzm" oznacza nie tyle okres historyczny lub określony ruch artystyczny, ile pewien zbiór cech, postaw i uczuć, których właściwości mieszczą się w ich szczególnej naturze, a przede wszystkim w ich niezwykłych związkach. Poszczególne aspekty romantycznego piękna są istotnie oryginalne, nawet jeśli nietrudno znaleźć jego prekursorów: piękno Meduzy, groteskowe, zmącone, melancholijne i bezkształtne. Oryginalny jest jednak przede wszystkim związek pomiędzy różnymi formami, podyktowany nie przez sam rozum, ale przez rozum i uczucie, związek, który nie ma na celu wykluczenia sprzeczności ani zniesienia antytez (skończoność/nieskończoność, całość/fragment, życie/śmierć, umysł/serce), ale zaakceptowanie ich współobecności, co stanowi prawdziwą nowość romantyzmu. Autoportret Foscola dobrze ilustruje tendencje romantyków w przedstawianiu siebie: **piękno i melancholia**, serce i rozum, refleksja i impuls przenikają się wzajemnie. Nie należy jednakże uznawać epoki historycznej, w której żył Foscolo – rozpiętej pomiędzy rewolucją a restauracją, pomiędzy neoklasycyzmem a realizmem – za jedyną epokę, w której wyrażało się piękno romantyczne. W istocie piękno to, malujące się na wybladłej i zapadniętej twarzy, z której wyziera ledwie ukrywana śmierć, było już obecne u Tassa, a jego wpływy sięgały aż po koniec XIX wieku wraz z zaprezentowaną przez D'Annunzia makabryczną interpretacją *Mony Lizy*. Krótko mówiąc, piękno romantyczne wyraża pewien stan duszy, który – odpowiednio dla poszczególnych tematów – pojawia się już u Tassa i Szekspira i obecny jest jeszcze u Baudelaire'a i D'Annunzia, przyjmując formy podjęte później przez oniryczne piękno surrealistów i makabryczne upodobania modernistycznego i postmodernistycznego kiczu.

François Xavier Fabre,
Portret Foscola,
Florencja,
Galleria degli Uffizi

Szkoła flamandzka (przypisywana już Leonardowi da Vinci), *Głowa Meduzy*, ok. 1640, Florencja, Galleria degli Uffizi

Blask piękna
William Szekspir
Romeo i Julia, II, 2, 1594-1597
Lecz cicho! Co za blask strzelił tam z okna!
Ono jest wschodem, a Julia jest słońcem!
Wnijdź, cudne słońce, zgładź zazdrosną
lunę,
Która aż zbladła z gniewu, że ty jesteś
Od niej piękniejsza; o, jeśli zazdrosna,
Nie bądź jej służką! Jej szatkę zieloną
I bladą noszą jeno głupcy. Zrzuć ją!
To moja pani, to moja kochanka!
O! gdyby mogła wiedzieć, czym jest dla
mnie!
Przemawia, chociaż nic nie mówi; cóż stąd?
Jej oczy mówią, oczom więc odpowiem.
Za śmiały jestem; mówią, lecz nie do mnie.
Dwie najjaśniejsze, najpiękniejsze gwiazdy
Z całego nieba, gdzie indziej zajęte,
Prosiły oczu jej, aby zastępczo
Stały w ich sferach, dopóki nie wrócą.
Lecz choćby oczy jej były na niebie,
A owe gwiazdy w oprawie jej oczu:
Blask jej oblicza zawstydziłby gwiazdy
Jak zorza lampę; gdyby zaś jej oczy
Wśród eterycznej zabłysły przezroczy,
Ptaki ocknęłyby się i śpiewały,
Myśląc, że to już nie noc, lecz dzień biały.
[...]
Patrz, jak na dłoni smutnie wsparła liczko!
O! gdybym mógł być tylko rękawiczką,
Co dłoń tę kryje!

Piękno i melancholia
Ugo Foscolo
Sonety, VII, 1802
Czoło mam zryte, bladą twarz, ogniste
Włosy, zapadłe, ale harde oko,
Wargę nabrzmiałą, ale zęby czyste,
Głowę spuszczoną, ale pierś szeroką;

Pod eleganckich zawsze szat powłoką,
W słowach i gestach prędki, znać artystę,
Szczery i chłodny, birbant i zaiste
Światu niechętny, dniom, co tak się wloką;

Słowem niekiedy, często ręką śmiały,
Sam, smutny częściej, w myślach co godzinę,
W gniewie, porywie, z niepokojem, z siłą;

Wad i cnót pełen, mam za godzien chwały
Rozum, lecz biegnę tam, gdzie sercu miło:
Śmierć – moja sława, wytchnienie jedyne.

Napój magiczny i czary
Charles Baudelaire
Poematy prozą, 1869
Jest bardzo brzydka. A jednak jest urocza!
Czas i Miłość naznaczyły ją swymi pazurami
i nauczyły brutalnie, że każda minuta
i każdy pocałunek odzierają z młodości
i urody.
Naprawdę jest brzydka; to mrówka, pająk,
nawet – jeśli już chcecie – szkielet; ale to
balsam, eliksir, czarnoksięstwo! W sumie
jest cudowna.

Eugène Delacroix,
Śmierć Sardanapala,
1827,
Paryż,
Luwr

Czas nie zdołał przemóc ognistej gracji jej chodu i niezniszczalnej harmonii kośćca. Miłość nie skaziła słodyczy jej dziecięcego oddechu, a Czas nie wyrwał nawet włosa z jej bujnej grzywy, w której płowym i dzikim zapachem płynie cała diabelska witalność francuskiego południa: Nîmes, Aix, Arles, Awinionu, Narbony, Tuluzy, miast błogosławionych przez słońce, czarujących i rozkochanych!
Czas i Miłość daremnie łamały na niej zęby; w niczym nie uszczupliły nieśmiertelnego i niepojętego czaru jej chłopięcych piersi. Zużyta może, ale nie zmęczona i wciąż dzielna; przywodzi na myśl konie szlachetnej rasy, które oko prawdziwego amatora rozpozna nawet w zaprzęgu dorożki albo ciężkiej platformy.
A przy tym jest tak łagodna i tak gorliwa! Kocha, jak kocha się jesienią; można pomyśleć, że bliskość zimy rozpala w jej sercu nowy ogień, a jej niewolnicza czułość nie jest nigdy ani trochę męcząca.

Gorgona
Gabriele D'Annunzio
Isaotta Guttadauro i inne wiersze, 1885
Na twarzy miała tę posępną
bladość mych tęsknot. [...]
Na ustach uśmiech lśnił,
promiennie i okrutnie,
ten, który Leonardo
tak prześladował na płótnie.
Ów uśmiech pełen smutku
słodycz próbował zwyciężyć
oczu długich, uroku dodawał
tym głowom nadludzko pięknym,
które kochał wielki Vinci. Kwiatem
były te usta bolesnym [...]

Śmierć i piękno
Wiktor Hugo
Ave, Dea, 1888
I Śmierć, i piękno zaiste to dwie istoty głębokie,
co tyle mają błękitu i tyle czerni w źrenicy,
jako dwie siostry straszliwe, płodne
i wielkookie,
o zagadce tej samej, tejże tajemnicy.

Francesco Hayez, *Magdalena pokutująca*, 1833, Mediolan, Civica Galleria d'Arte Moderna

Ciekawe jest prześledzenie kształtowania się gustu romantycznego przez zmiany semantyczne określeń *romantic*, *romanesque*, *romantisch*. W połowie XVII wieku *romantic* było synonimem (w sensie pejoratywnym) „romansowego" (wł. – *romanzesco*, ang. – *like the old romances*); wiek później znaczyło raczej „chimeryczny" (*romanesque*) lub „malowniczy"; do malowniczości Rousseau dodał ważne określenie subiektywne: ekspresję *je ne sais quoi*, mglistości i nieokreśloności.

Pierwsi romantycy niemieccy rozszerzyli zasięg nieokreślonego terminu *romantisch*: włącza on wszystko to, co dalekie, magiczne, nieznane, zawierające element żałobny, irracjonalny, śmiertelny. Przede wszystkim specyficznie romantyczna jest tęsknota (*Sehnsucht*) do tego wszystkiego, tęsknota nieokreślona historycznie, dla której romantyczna jest każda sztuka, jeśli ją wyraża. Piękno przestaje być formą, a staje się pięknym bezkształtem i chaosem.

2. Piękno romantyczne i piękno romansowe

Francesco Hayez, *Pocałunek*, 1859, Mediolan, Pinacoteca di Brera

„Tak jak dawne romanse" – w połowie XVII wieku odnosiło się to do romansu rycerskiego z czasów średniowiecza, któremu przeciwstawiana była nowa powieść sentymentalna, nie mająca za temat fantastycznych bohaterskich czynów, ale życie rzeczywiste, codzienne.
Ta nowa powieść, zrodzona w paryskich salonach, głęboko wpłynęła na romantyczne poczucie piękna, którego percepcja była mieszaniną namiętności i uczucia: znakomitym dokumentem tego, także ze względu na późniejszą historię autora, jest młodzieńcza powieść Napoleona *Clisson et Eugénie*, w której widoczna już jest pewna nowość miłości romantycznej względem miłosnej namiętności XVIII wieku. Inaczej niż postaci Madame de La Fayette, bohaterowie romantyczni – od Wertera po Jakuba Ortisa, aby przywołać tylko najbardziej znanych – nie są w stanie oprzeć się sile namiętności. Piękno miłosne jest pięknem tragicznym, wobec którego bohater jest bezsilny i **bezbronny**.

Względność piękna
Pierre François Ambroise Choderlos de Laclos
Kobiety i ich wychowanie, XI
Z drugiej strony, jeśli chce się przekonać, że piękno oddziałuje tylko dlatego, że przywołuje pojęcie przyjemności, i że przedstawia je dla nas pewna całość rysów, które przyzwyczajeni jesteśmy widywać, wystarczy zmienić kraj pobytu. Przenieść na przykład Francuza do Nowej Gwinei. Na początku wygląd czarnego go odrzuci, ponieważ jego rysy – dla niego niezwykłe – nie wywołają w nim żadnego rozkosznego wspomnienia, od chwili jednak, w której do nich się przyzwyczai, przestaną być dla niego odpychające. Wybierając spośród nich nieustannie te najbliższe kanonom europejskiego piękna, zacznie znajdować upodobanie dla świeżości, wysokości i siły, które wszędzie są znakami piękna.
I niedługo potem, wraz z nabraniem przyzwyczajenia, skończy na przedkładaniu cech estetycznych, które ogląda codziennie, ponad te, których zachował jedynie słabe wspomnienie, i będzie wolał wtedy nos spłaszczony, grube wargi itp. W taki sposób rodzą się różnorodne interpretacje piękna i pozorne sprzeczności w gustach ludzi.

Piękno i starożytni
Friedrich Schlegel
Lyceum, fragment 91, 1795
Starożytni nie są ani Żydami, ani chrześcijanami, ani Anglikami poezji. Nie są narodem artystów wybranym arbitralnie przez Boga, nie posiadają sami jedni jakiejś zbawiającej wiary w piękno, nie mają monopolu w poezji.

Bezbronny
Ugo Foscolo
Ostatnie listy Jakuba Ortisa, 12 maja, 1798
Nie odważyłem się, nie, nie odważyłem się. Mogłem ją wziąć w ramiona, przycisnąć do serca. Widziałem ją śpiącą: sen przysłonił powiekami te wielkie czarne oczy, ale róże na jej świeżych jak rosa policzkach rozkwitły żywiej niż kiedykolwiek. Jej prześliczne ciało spoczywało na sofie, jedno ramię podłożyła pod głowę, drugie miękko zwisało. Wiele razy widziałem ją przechadzającą się lub tańczącą, jej głos i dźwięki jej harfy

przenikały w głąb mojej duszy; wielbiłem ją z lękiem, jak gdybym widział ją zstępującą z raju, ale tak pięknej jak dziś nie widziałem jej nigdy, nigdy. Lekka suknia pozwalała dostrzegać zarys jej anielskich kształtów. Moja dusza kontemplowała ją i – cóż mogę ci więcej powiedzieć? Zapał i ekstaza miłości rozpłomieniły mnie i porwały. Z nabożnym oddaniem dotykałem skraju jej sukni, jej słodko pachnących włosów i bukiecika fiołków przypiętego do jej piersi – tak, tak, pod tą ręką, która stała się jakby uświęcona, czułem bicie jej serca. Wdychałem jej oddech dobywający się z lekko rozchylonych ust i już, już miałem spić rozkosz z tych niebiańskich warg – jeden jej pocałunek, a błogosławiłbym łzy, które od tak dawna połykam dla niej – ale właśnie w tej chwili usłyszałem, że wzdycha przez sen; cofnąłem się, jakby odepchnęła mnie boska ręka.

Łucja Mondella
Alessandro Manzoni
Narzeczeni, II, 1827
Łucja tymczasem, wystrojona przez matkę, ukazała się właśnie przyjaciółkom, które niemal z rąk ją sobie wyrywały, aby jej się dobrze przypatrzeć; ona usuwała się i broniła z tą trochę wojowniczą wstydliwością wieśniaczki, zasłaniając twarz łokciem, pochylając nisko głowę na piersi i niby gniewnie ściągając równe, czarne brewki, gdy tymczasem usta układały się do uśmiechu. Czarne, lśniące włosy, gładko rozdzielone nad czołem okalały wielokrotnie głowę równymi splotami warkoczy, w których tkwiły, na kształt rozchodzących się promieni, długie srebrne szpilki, tworzące wkoło głowy rodzaj aureoli, jak to i dziś jest w zwyczaju u wieśniaczek prowincji mediolańskiej. Na szyi miała sznur granatów pomieszanych ze złotymi paciorkami ażurowej, filigranowej roboty. Ubrana była w gorsecik z kwiecistego brokatu z rozciętymi rękawami, zasznurowanymi piękną wstążką, krótką spódniczkę jedwabną drobno i równo układaną, czerwone pończoszki i płytkie, atłasowe, pięknie haftowane trzewiki. Skromną piękność Łucji potęgował zarówno ten strój, jak i różne uczucia malujące się na jej twarzyczce: radość pomieszana z lekkim niepokojem, przelotne zamyślenia, powaga – słowem wszystko, co nie ujmując urody pannie młodej, zdobi ją w tym dniu szczególnym wdziękiem. Mała Bettina przecisnęła się przez stłoczoną naokoło Łucji gromadkę dziewcząt, podeszła do niej blisko, dała jej zręcznie poznać, że ma jej coś do powiedzenia, i szepnęła jej parę słów do ucha...

Rozpalić silną namiętność
Napoleon Bonaparte
Clisson et Eugénie, ok. 1800
Z natury sceptyczny Clisson stawał się melancholijny. Marzenie zastąpiło u niego refleksję. Nie miał nic do zrobienia, nic dla obawy, dla nadziei. Ów stan spokoju, tak nowy dla jego natury, znosiłby, nieświadomie, aż do odrętwienia. Od świtu błądził po polach i roztkliwiał się zwykłymi swoimi myślami. Chodził często do term Arles, odległych o milę od jego zamieszkania. Przepędzał tam całe poranki na przyglądaniu się ludziom, błądzeniu bez celu po lesie lub czytaniu dobrych autorów. Jednego dnia, gdy inaczej niż zwykle, było tam wiele ludzi, napotkał dwie wdzięczne osoby, które zdawały się bawić bardzo swą przechadzką. Odwracały się od słońca z wdziękiem i radością swoich szesnastu lat. Amélie miała piękne ciało, piękne oczy, piękne włosy, piękne kolory i siedemnaście lat. Eugénie, młodsza o rok, była mniej piękna. Amélie, patrząc na niego, zdawała się mówić: kochasz mnie, ale nie jesteś sam jeden, jest wielu innych; wiedz więc, że by podobać mi się, musisz mi schlebiać, cenię komplementy i lubię ton ceremonialny. Eugénie nie patrzała nigdy wprost na mężczyznę. Uśmiechała się słodko, pokazując zęby najpiękniejsze, jakie można było sobie wyobrazić. Jeśli podawano jej rękę, wysuwała swoją z nieśmiałością i szybko wycofywała. Można by było powiedzieć, że prowokowała, pokazując rękę najpiękniejszą, jaką widziano kiedykolwiek, w której śnieżna biel skóry kontrastowała z błękitem żyłek. Amélie była jak utwór muzyki francuskiej, której słucha się z przyjemnością, ponieważ wszyscy chwytają suitę akordów, wszyscy doceniają harmonię. Eugénie była jak śpiew słowika lub jak utwór Paisiella, który podoba się jedynie duszom wrażliwym, melodia, która zachwyca i roznamiętnia dusze stworzone, by czuć ją głęboko, która zdaje się jednak skromniejsza. Amélie podbijała większość młodzieńców, domagała się miłości. Ale Eugénie mogła się podobać jedynie mężczyźnie żarliwemu, który nie kocha dla gustu, dla galanterii, lecz z namiętnością głębokiego uczucia. Pierwsza zdobywała miłość swoją pięknością. Eugénie musiała rozpalić w sercu tego jedynego silną namiętność, godną... bohaterów.

John Everett Millais,
Ofelia,
1851-1852,
Londyn,
Tate Gallery

Dla romantyków również porwana do królestwa makabry śmierć ma pewien szczególny urok i może być piękna. Sam Napoleon musiał, już jako cesarz, wydać dekret przeciw samobójstwu z miłości, które przeznaczył swojemu Clissonowi – potwierdza to właśnie rozpowszechnienie się idei romantycznych wśród młodzieży na początku XIX wieku.

Piękno romantyczne dziedziczy po powieści sentymentalnej realizm namiętności i bada związek między jednostką a przeznaczeniem, który cechuje bohatera romantycznego. A jednak owo dziedzictwo nie przekreśla głębokich korzeni romantycznego piękna w historii. Dla romantyków historia jest w istocie przedmiotem najwyższego szacunku, ale nie czci: epoka klasyczna nie zawierała kanonów absolutnych, które powinna naśladować nowoczesność. Samo pojęcie piękna, pozbawione swojego idealnego składnika, głęboko się przeobraża. Przede wszystkim **względność piękna**, podkreślaną już przez niektórych autorów XVIII wieku, można uzasadnić historycznie za pomocą narzędzi właściwych historycznemu badaniu źródeł. Zwyczajne i wieśniacze (ale nie głupie) piękno **Łucji Mondelli** odzwierciedla pewien ideał: bezpośredniość walorów Italii przednowoczesnej, wyidealizowanej na siedemnastowieczną wieś lombardzką – będącej jednak ideałem historycznie, czyli realistycznie opisanym, a nie pojęciem abstrakcyjnym.

Eugène Delacroix, *Kobiety algierskie*, 1834, Paryż, Luwr

na str. 309
Jean Auguste Dominique Ingres, *Hrabina Hanssonville*, 1845, Nowy Jork, The Frick Collection

Podobnie – również w *Narzeczonych* Manzoniego – wspaniały pejzaż alpejski budzi w chwili ucieczki poczucie szczerego i naiwnego piękna, nie zniszczonego jeszcze przez nowoczesność i postęp, o których Manzoni-realista i racjonalista wie dobrze, że są konsekwencją zarówno epoki liberalnej, jak i suwerenności narodowej, lecz Manzoni-jansenista w żaden sposób nie może ich zaakceptować.

Po drugie: w konflikcie między kanonem klasycznym a romantycznymi gustami tworzy się wizja historii jako pewnego rezerwuaru tych zaskakujących, różnorodnych oraz niezwykłych obrazów, których klasycyzm starał się unikać, ale wraz z kultem egzotyki i Orientu wylansowała je moda na podróże. Nic nie wyraża lepiej tej różnicy niż zestawienie nadzwyczajnego mistrzostwa technicznego Ingres'a i jego poczucia doskonałości, które tak często wydawało się nieznośne jego współczesnym, ze względnie przybliżoną kreską Delacroix, która wyraża dążenie do piękna zaskakującego, gwałtownego i egzotycznego.

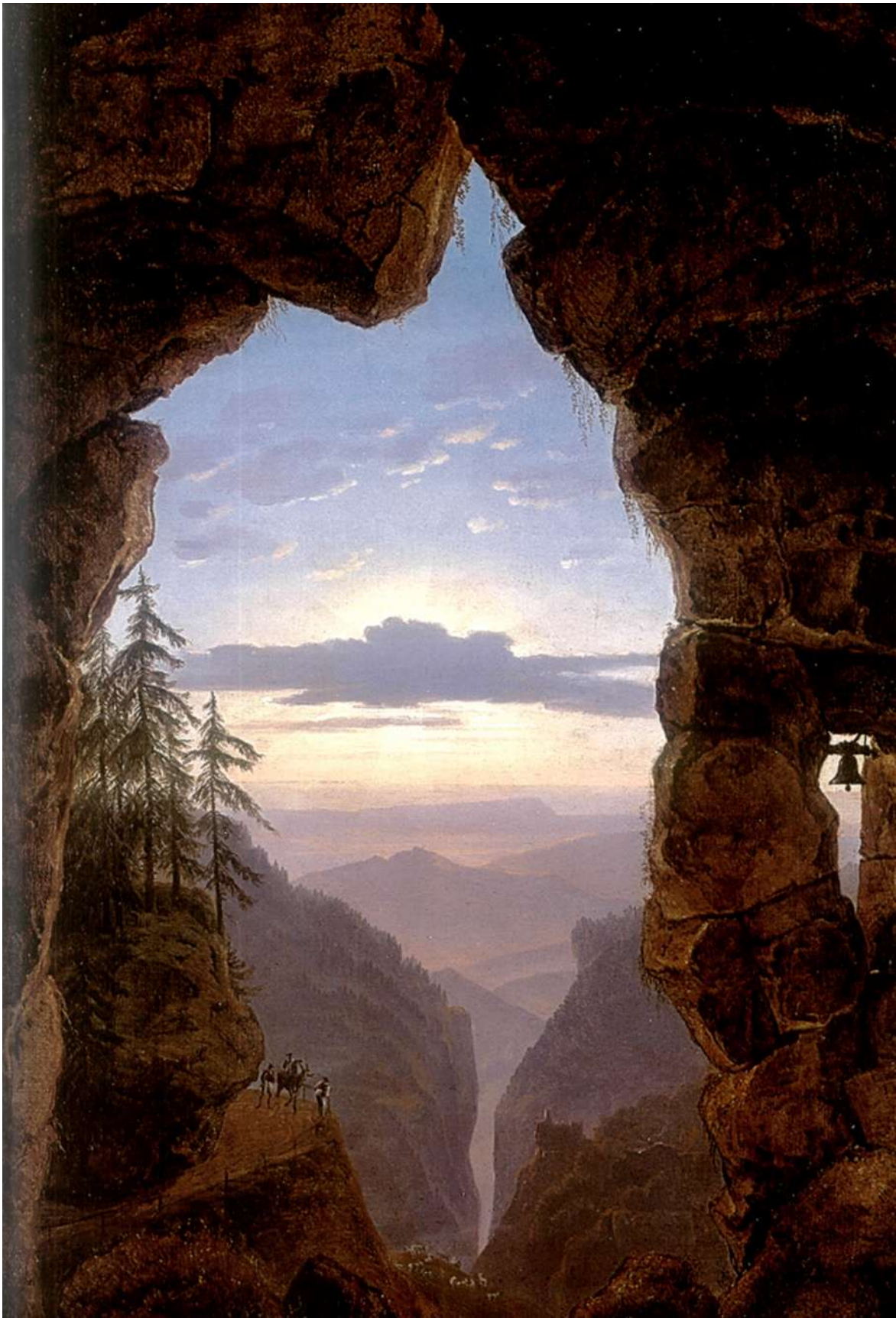
Kanon klasyczny
Johann Wolfgang Goethe
Podróż włoska, 1828
Caserta, 16 marca 1787
Sir William Hamilton, nadal tu przebywający w charakterze angielskiego ambasadora, po długich latach zajmowania się sztuką i naturą uwieńczył swe sukcesy w tych dziedzinach, znajdując sobie śliczną pannę, która u niego mieszka. Jest to dwudziestoletnia Angielka, bardzo piękna i świetnie zbudowana. Kazał jej uszyć bardzo twarzowy grecki strój, a ona chodzi w nim z rozpuszczonymi włosami, narzuca na siebie kilka szalów i przybiera różne pozy, robi tak rozmaite miny i gesty, że patrząc na nią, nie chce się wierzyć własnym oczom. W nieustannym ruchu i zdumiewającej zmienności ogląda się to, co tysiące artystów pragnęłoby przedstawić[...]. Stary pan nie może się napatrzyć i z całej duszy zachwyca się wszystkim, co ona robi. Odnajduje w niej wszystkie antyczne dzieła sztuki, wszystkie piękne profile z sycylijskich monet, widzi w niej nawet samego Apollina Belwederskiego.

3. Nieokreślone piękno *je ne sais quoi*

Wyrażenie *je ne sais quoi*, odnoszące się do piękna niewyrażalnego słowami, a przede wszystkim do odpowiadającego mu uczucia widza, nie jest wymysłem Rousseau. Użył go już Montaigne, a potem ojciec Bouhours, który w *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) napiętnował modę poetów włoskich na czynienie tajemnicy z każdej rzeczy z ich wiecznym *non so che*; użył go już w *Piękności kobiet* Agnolo Firenzuola, a przede wszystkim Tasso, wraz z którym *je ne sais quoi* przestało już oznaczać piękno jako wdzięk, by wyrażać emocjonalne poruszenie wywołane w duszy patrzącego. To właśnie w tym znaczeniu bierze termin *je ne sais quoi* Rousseau, „romantyzując" niejako Tassa. Przede wszystkim jednak Rousseau umieszcza tę ekspresywną nieokreśloność w kontekście szerszej ofensywy przeciwko sztucznej i podniosłej piękności

Jean Baptiste Camille Corot, *Czytająca w wianku z kwiatów*, 1845, Paryż, Luwr

na str. 311
Karl Friedrich Schinkel, *Brama ze skał*, 1818, Berlin, Nationalgalerie



klasycyzującej; ofensywy prowadzonej teraz za pomocą środków o wiele bardziej radykalnych niż środki współczesnych mu artystów oświecenia i neoklasycyzmu. Jeżeli człowiek nowoczesny nie jest owocem ewolucji, lecz tylko pewnym zwyrodnieniem jakiejś pierwotnej czystości, to bitwę wydaną cywilizacji prowadzi się nową bronią, nie wyciągniętą już ze zbrojowni rozumu (który jest przecież produktem tej samej degeneracji), lecz bronią samego uczucia, natury i spontaniczności. Przed oczami romantyków, na których Rousseau wywarł decydujący i trwały wpływ, otworzył się pewien horyzont, który swoją krytyką wzniosłości w tak ostrożny sposób zamknął Kant. Sama natura, przeciwstawiona sztuczności historii, jawi się jako ciemna, bezkształtna, tajemnicza; nie pozwala już się ujarzmić przez formy dokładne i czyste, lecz porusza duszę patrzącego wspaniałymi i wzniosłymi wizjami. Dlatego piękna natury się nie opisuje, lecz doświadcza go bezpośrednio, przeczuwa, pozostając w jego wnętrzu. Ponieważ zaś nocna **melancholia** najlepiej wyraża owo zanurzenie w naturze i przenikanie z nią nawzajem, romantyczny człowiek przechadza się nocą i **niespokojnie błądzi** w świetle księżyca.

Melancholia
Immanuel Kant
Uwagi na temat poczucia piękna i wzniosłości, II, 1764
Osoby, której uczuciowość ma tendencję do melancholii, nie określamy w ten sposób dlatego, że miałaby być ona pozbawiona wszelakiej radości życia, przygnębiona ciemną melancholią, ale ponieważ jej odczucia, kiedy przekraczają pewną miarę lub zmierzają w błędnym kierunku, łatwiej kończą się owym smutkiem duszy niż innymi stanami ducha. U melancholika dominuje uczucie wzniosłości. Nawet piękno, na które jest równie wrażliwy, nie tylko zdolne jest go fascynować, lecz także natchnąć podziwem i w sposób głęboki poruszyć. Cieszenie się przyjemnością jest u niego bardziej złożone, ale przez to nie mniej intensywne; jednak każde wzruszenie wywołane przez wzniosłość ma dla niego większą moc przyciągania niż wszystkie inne uroki, fascynacje i powaby piękna.

Niespokojne błądzenie
Percy Bysshe Shelley
Hymn do piękna myśli ludzkiej, 1815-1816
O duchu piękna, co uświęcasz
barwy twoimi myśl i kształt człowieczy,
w którym jaśniejesz, gdzie przepadłeś?
Czemu opuszczasz to królestwo nasze,
wielki, ponury padół łez, bez ciebie
tak pusty, smutny?
I pytam, czemu słońce wiekuiście
nie tka tęcz swoich nad strumykiem górskim?
Czemu zjawione zniknąć, umrzeć musi?
Czemu sen, trwoga, śmierć i narodziny
tak ciemnym czynią światło dnia tej ziemi
swoimi mroki? Czemu człowiekowi
są przeznaczone: miłość i nienawiść,
ból i nadzieja?

Tajemnicza noc
Novalis
Hymny do nocy, I, 1797
Czy także masz
Ciemna nocy
Ludzkie serce?
Co ukrywasz
Pod twoim płaszczem,
Który zasłania mi to,
Co czuję całą duszą?
Ty tylko drżysz –
Wonny balsam
Płynie z twojej dłoni
Z bukietu maków
W słodkim upojeniu
Ciężkie skrzydła uczuć
Podnosisz do góry.
Raczysz nas radością
Mrocznie i niewyrażalnie
Tajemniczą, jak ty jesteś
Radością, która nam
Pozwala czuć smak nieba.
Jak biedne i dziecięce
Zdaje się to światło
Ze swymi kolorowymi sprawami,
Jak uśmiechnięte i błogosławione
Pożegnanie dnia.

4. Romantyzm i bunt

Rousseau mimowolnie udzielił głosu pewnemu zakłopotaniu w stosunku do własnej epoki, które ogarnęło nie tylko artystów i intelektualistów, ale całe mieszczaństwo. Tym, co łączyło te częstokroć różniące się podmioty, które wkrótce skupią się w jedną klasę społeczną o jednorodnym guście, duchu i ideologii, było postrzeganie świata arystokratycznego, wraz z jego klasycznymi regułami i podniosłymi pięknościami, jako świata ciasnego i zimnego. Duch ten umacniał się jeszcze przez dowartościowanie jednostki i szerzył dzięki konkurencji, jaką pisarze i artyści musieli dla siebie stanowić na wolnym rynku kultury, by zapewnić sobie przychylność opinii publicznej. Tak jak i u Rousseau, bunt ów wyrażał się przez sentymentalizm, poszukiwanie wzruszeń i emocji oraz zaskakujących efektów.

Najbardziej bezpośrednią ekspresję tendencje te znalazły w Niemczech, w ruchu *Sturm und Drang*, wyrażającym sprzeciw wobec despotycznego rozumu, sprawującego rządy za pośrednictwem oświeconych władców i odmawiającego prawowitej przestrzeni warstwie intelektualnej, która w swojej moralności i ideologii uwolniła się od dworskiej arystokracji.

Charles Giraud, *Gorączkujący w pejzażu wsi rzymskiej*, ok. 1815, Clermont-Ferrand, Musée des Beaux-Arts

Eugène Delacroix, *Wolność wiodąca lud na barykady*, 1830, Paryż, Luwr

Odartej ze złudzeń piękności tej epoki preromantycy przeciwstawiali koncepcję świata pojętego jako niewytłumaczalny i nieprzewidywalny; pewien „sankiulotyzm literacki" (jak to określił Goethe), który z zewnętrznego przymusu czerpie siłę dla całkowicie wewnętrznego uczucia buntu. Lecz właśnie za sprawą owej wewnętrzności, która przez zaprzeczanie regułom rozumu jest wolna i zarazem despotyczna, człowiek romantyczny przeżywał własne życie jak romans, rozdzierany przez **potęgę uczuć**, którym nie może się oprzeć. To z niej bierze się melancholia bohatera romantycznego. Nie przypadkiem Hegel uważał, że romantyzm rozpoczął się właśnie od Szekspira, czczonego przez romantyków mistrza, łącząc go ze wzorem jego bladego i smutnego – zapowiadającego już herosów romantyzmu – bohatera, Hamleta.

Potęga uczuć
Ugo Foscolo
Do Paola Costy, 1796
Gdy rzedną na kilka chwil mroki, które zaciemniają wszystkie moje smutne myśli, gdy przybite moje serce znajduje trochę odpoczynku, a wyobraźnia nie maluje wszystkich przedmiotów swoimi farbami śmierci, myślę o przyjaźni i pogrążony w eleganckiej melancholii, rozkoszuję się recytowaniem patetycznych wierszy Osjana i Jeremiasza, kontemplowaniem obrazów Canovy, Rafaela, Dantego, a w końcu ze słodkim biciem serca trwam zapatrzony w oblicze tej najpiękniejszej spośród kobiet. Błogosławię rękę natury, czczę ślady wzniosłości i piękna, i wśród kłębiących się namiętności uszczęśliwiam się niespokojną przyjemnością.

5. Prawda, mit, ironia

Hegel odgrywa świadomą rolę w normalizowaniu się romantycznej impulsywności, formułując kategorie estetyczne, które narzucą wykrzywioną wizję całego ruchu romantycznego na długie lata. Aspirację do nieskończoności kojarzy on z **„piękną duszą"**, aby wskazać na iluzoryczne chronienie się człowieka w wymiarze wewnętrznym, któremu odmawia się etycznego związku ze światem realnym. Sąd Hegla jest nieszlachetny, ponieważ wyszydzając czystość pięknej duszy, filozof ten nie rozumie, ile nowego wniósł duch romantyczny w koncepcję piękna. Romantycy – szczególnie Novalis i Friedrich Schlegel, animatorzy czasopisma „Athenäum", i Hölderlin – nie szukali piękna statycznego i harmonijnego, ale dynamicznego, stającego się, a zatem pełnego dysharmonii, jeśli (jak uczył już Szekspir i manieryści) piękno może wypływać także z brzydoty, forma z bezkształtu – i odwrotnie. Chodzi o poddanie pod dyskusję klasycznych antytez myśli, by je przemyśleć w dynamicznym związku: zmniejszyć dystans między podmiotem i przedmiotem – a dla wykształcenia się tego uczucia decydujące jest doświadczenie powieści – mając na względzie dyskusję bardziej radykalną: o podziale między skończonym i nieskończonym, jednostką i ogółem. Piękno kształtowało się jako synonim prawdy, w ramach przemyślenia na nowo tradycyjnego hendiadysu.

Piękna dusza
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Fenomenologia ducha, 1821
Świadomość żyje w obawie przed splamieniem świetności swego życia wewnętrznego przez działanie i istnienie. Aby zaś zachować czystość swego serca, unika zetknięcia się z rzeczywistością i trwa w upartej (*eigensinnig*) bezsilności, która wyraża się w niemożności wyrzeczenia się swojej jaźni, posuniętej do najskrajniejszej abstrakcji, i nadania sobie substancjalności, albo inaczej mówiąc: w niemożności przekształcenia swego myślenia w byt i zawierzenia siebie absolutnej różnicy. Pusty przedmiot, który świadomość ta sobie wytworzyła, napełnia ją przeto teraz świadomością pustki. Jej działaniem jest tęsknota, która w procesie stawania się pozbawionym istoty przedmiotem gubi tylko samą siebie, a wznosząc się ponad tę stratę i wracając znowu do siebie, odnajduje siebie tylko jako zagubioną. Jako nieszczęśliwa w tej przejrzystej czystości swych momentów tak zwana piękna dusza, dogasa ona w sobie i zanika niby jakaś rozpływająca się w powietrzu mgła.

Piękno i prawda
John Keats
Oda na urnę grecką, V, 1820
Attycki kształcie! Piękna sceno, gdzie tak wiele
Dziewcząt, chłopców, w marmurze wykutych, roztrąca,
Biegnąc, gałęzie lasu i zdeptane ziele!
Wabisz nas i uwalniasz od myśli, milcząca
Formo, jak wieczność! Zimna Eklogo! Gdy w pyle
Szarego czasu zagaśnie to wokół nas życie,
Gdy inne dzieje inny, niż ten, ból zaciemni,
Ty przetrwasz, aby ludziom znów mówić: Widzicie?
„piękno jest prawdą, prawda pięknem" – tylko tyle
Można wiedzieć i warto wiedzieć, tu na ziemi.

Théodore Chassérieau, *Dwie siostry*, 1843, Paryż, Luwr

Dla myśli greckiej (i dla całej tradycji późniejszej, która pod tym względem może być określana jako „klasyczna") piękno tożsame było z prawdą, ponieważ to prawda tworzyła w pewien sposób piękno; natomiast dla romantyków piękno rodzi prawdę. Piękno nie uczestniczy w prawdzie, ale jest jej stwórcą. Dalecy od oddalania się od rzeczywistości w imię czystego piękna romantycy myśleli – przeciwnie – o pięknie, które tworzy większą prawdę i rzeczywistość. Romantycy niemieccy uważali, że takie piękno tworzy **nową mitologię**; mogłaby ona zastąpić „bajki" starożytnych dyskursem, który nowoczesny w treści, posiadałby jednak taką samą komunikacyjną bezpośredniość co mity greckie.

Nad tą koncepcją pracowali z osobna zarówno Friedrich Schlegel, jak i młodzi Hölderlin, Schelling i Hegel. Po trzech ostatnich pozostał dokument, zapisany przez młodego Hegla, lecz niepewnego autorstwa (Hegel sporządził streszczenie dyskusji Hölderlina i Schellinga albo spisał rozmowę Hölderlina z Schellingiem, przytoczoną przez tego ostatniego – być może wraz z jego adnotacjami). W każdym razie do wyrażonej w tym piśmie radykalności powiązań między pięknem, mitologią a wyzwoleniem dojrzały Hegel już nigdy nie wrócił.

Przed mitologią rozumu stało zadanie o niesłychanym zasięgu politycznym: całkowite wyzwolenie – w bezpośredniości powszechnej komunikacji – ludzkiego ducha. Piękno to miało moc rozpraszania własnej konkretnej treści, by otworzyć dzieło sztuki na absolut, a jednocześnie przekroczyć jego formy w kierunku dzieła sztuki absolutnej, wyrażenia sztuki całkowicie zromantyzowanej. Z tym szczególnym pięknem romantycy – zwłaszcza Schlegel – łączyli koncepcję „ironii". Ironia romantyczna nie jest (jak później dawali do zrozumienia niektórzy oszczercy, między innymi Hegel) ruchem subiektywnym, który ma moc pomniejszania wszelkiej obiektywnej treści, aż do rozpuszczenia go w wolnej woli. Przeciwnie, źródłem romantycznego zastosowania ironii jest metoda dialogu sokratycznego: praktykując lekkość także w obliczu treści poważnych i angażujących, metoda ironiczna pozwala przedstawić jako współobecne dwa odmienne punkty widzenia lub dwa przeciwstawne wobec

Nowa mitologia
Friedrich Schlegel
Mowa o mitologii, II, 1800

Proszę was, nie dajcie tylko przystępu niewierze w możliwość powstania nowej mitologii. Wątpliwości ze wszystkich stron i różnego typu powitam chętnie; nasze dociekania będą tym swobodniejsze i bogatsze. A teraz obdarzcie pilną uwagą moje przypuszczenia. Zgodnie ze stanem rzeczy nie mogę pokusić się na więcej niż tylko przypuszczenia. Ale mam nadzieję, że te przypuszczenia dzięki wam będą mogły stać się prawdami. Są one bowiem, jeśli zechcecie je w prawdy przekształcić, poniekąd propozycjami prób.

Jeśli nowa mitologia może wyłonić się, poniekąd o własnej mocy, tylko z najodleglejszych głębin ducha, to znajdujemy bardzo ważne wskazanie i osobliwe potwierdzenie wszystkiego, czego szukamy w tym wielkim fenomenie epoki, w idealizmie. Powstał on podobnie jak gdyby z niczego i oto ukonstytuował się również w świecie duchów mocny punkt, od którego począwszy, siła człowiecza może się rozprzestrzeniać na wszystkie strony, potęgując swój rozwój, pewna siebie i nigdy nie tracąca drogi powrotu. Ta wielka rewolucja ogarnie wszystkie nauki i wszystkie sztuki. Jej działanie widzicie już w obrębie fizyki, w której idealizm zrodził się sam wcześniej, zanim jeszcze dotknęła ją cudowna różdżka filozofii.

Francesco Hayez, *Autoportret z lwami i tygrysem*, 1831, Mediolan, Museo Poldi Pezzoli

siebie zdania, bez wcześniej przemyślanego lub stronniczego wyboru. Ironia jest zatem jedną z metod – jeżeli nie wręcz jedyną metodą filozoficzną. Poza tym postawa ironiczna umożliwia podmiotowi podwójny ruch przybliżenia i oddalenia w stosunku do przedmiotu: ironia jest rodzajem antidotum – trzyma na wodzy entuzjazm związany z kontaktem z przedmiotem, nie dopuszcza do jego unicestwienia, ale nie pozwala także popaść w sceptycyzm związany z nabraniem do niego dystansu. W ten sposób podmiot może, nie tracąc własnej wolności i nie stając się niewolnikiem przedmiotu, przenikać się z nim wzajemnie, zachowując własną subiektywność. W tym obopólnym przenikaniu się podmiotu i przedmiotu odzwierciedla się współzależne przenikanie się subiektywnej aspiracji do życia romantycznego, wybiegającej poza ciasne granice rzeczywistości, i życia bohatera powieści romantycznej, **Jakuba Ortisa** czy **Wertera**.

Akt estetyczny
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Dialog na temat poezji, 1821
Pewny jestem, że najwyższym aktem rozumu, tym, w którym pojmie on całość idei, jest akt estetyczny, i że prawda i dobro pozostają głęboko złączone jedynie w pięknie.
[...] Wypowiadam ideę, której – jak mi się wydaje – nie uświadomił sobie jeszcze żaden człowiek: że konieczne jest stworzenie nowej mitologii, ona jednak musi oddać się w służbę idei, musi stać się mitologią rozumu. Mitologia musi stać się filozoficzna, by uczynić lud racjonalnym, a filozofia musi stać się mitologiczna, by uczynić wrażliwymi filozofów. Jeśli nie nadamy ideom estetycznej, czyli mitologicznej formy, nie wzbudzą one zainteresowania ludu [...] I w ten sposób połączą się w końcu i ci, którzy są oświeceni, i ci, którzy nimi jeszcze nie są. Żadnych już spojrzeń wzgardliwych, żadnej już obawy ludu względem mędrców swoich i kapłanów. Żadna zdolność nie będzie już stłumiona i zapanuje ostatecznie powszechna wolność i równość duchów! Będzie to najwyższe i największe dzieło człowieka.

Jakub Ortis
Ugo Foscolo
Ostatnie listy Jakuba Ortisa, 25 marca 1798
Kochałem cię więc, kochałem i kocham jeszcze miłością, do jakiej ja jeden tylko jestem zdolny. Śmierć nie jest wysoką ceną, mój aniele, dla kogoś, kto z twoich ust mógł usłyszeć, że go kochasz, kto czuł, jak całą jego duszę przepełnia rozkosz twojego pocałunku i mógł płakać razem z tobą.

Johan Heinrich Füssli, *Tytania obejmująca oślogłowego Bottoma*, 1792-1793, Zurych, Kunsthaus

Stoję już jedną nogą w grobie, ale i w tej chwili powracasz, jak zawsze powracałaś, przed moje oczy, które umierając, wpatrują się w ciebie, w ciebie, której święta dla mnie piękność lśni pełnym blaskiem. Już za chwilę! Wszystko jest gotowe i noc już dobiega końca – żegnaj – za chwilę pomiędzy nami będzie już nicość, a może niepojęta wieczność? Nicość? Tak, tak; skoro będę pozbawiony ciebie, proszę Boga, aby jeśli nie istnieje takie miejsce, w którym mógłbym połączyć się z tobą na zawsze, proszę Go całą mocą duszy w tej strasznej godzinie śmierci, aby pozwolił mi pogrążyć się w nicości. Ale umieram nieskalany, pan samego siebie, przepełniony tobą i pewny, że po mnie zapłaczesz. Przebacz mi, Tereso, zaznaj pocieszenia i żyj dla szczęścia naszych nieszczęśliwych rodziców; twoja śmierć kazałaby im przeklinać moje prochy. Gdyby ktoś ośmielił się tobie przypisywać winę mego żałosnego losu, niech zamknie mu usta moja uroczysta przysięga, którą wypowiadam, zstępując w ciemną noc śmierci: Teresa jest niewinna. A teraz, Boże, przyjmij duszę moją.

Werter
Johann Wolfgang Goethe
Cierpienia młodego Wertera, III
20 grudnia 1774
Sąsiad zobaczył błysk prochu i usłyszał padający strzał; ponieważ jednak wszystko pozostało w spokoju, nie zwrócił na to większej uwagi.
Rano o szóstej wchodzi służący ze świecą. Znajduje swego pana na ziemi, pistolet i krew. Woła, dotyka go; żadnej odpowiedzi; charczał tylko jeszcze. Biegnie po lekarzy, po Alberta. Lota usłyszała

Eugène Delacroix,
Śmierć Lary,
ok. 1820,
Los Angeles,
Paul Getty Museum

dzwonek, drżenie przejęło wszystkie jej
członki. Budzi męża, wstają; służący, wyjąc
i bełkocząc, przynosi wiadomość. Lota pada
zemdlona przed Albertem.
Gdy lekarz przybył do nieszczęśliwego,
znalazł go na ziemi bez ratunku; puls bił,
wszystkie członki były obezwładnione.
Przestrzelił sobie głowę nad prawym okiem.
Mózg wystąpił. Otwarto mu żyłę na
ramieniu; krew płynęła, dyszał jeszcze.
Po krwi na poręczy krzesła można było
wnosić, że dokonał czynu, siedząc przy
biurku. Potem osunął się, tarzał się
konwulsyjnie wokół krzesła. Leżał na wprost
okna, bezsilny, na plecach, całkowicie
ubrany i obuty, w niebieskim fraku i żółtej
kamizelce.
Dom, sąsiedztwo, miasto było poruszone.
Albert wszedł. Wertera położono na łóżku,
z obwiązaną skronią; twarz jego była już
martwa; nie poruszał już żadnym
członkiem. Płuca charczały jeszcze
straszliwie, to słabiej, to mocniej;
oczekiwano końca.
Wina wypił tylko kieliszek. Na biurku leżała
otwarta *Emilia Galotti*.
O przerażeniu Alberta, a żałości Loty
pozwólcie mi nie mówić.
Stary komisarz przygalopował na wieść
o tym; całował umierającego wśród
najgorętszych łez. Jego najstarsi synowie
przyszli wnet po nim; klękli przy łóżku
z wyrazem nieutulonego bólu, całowali mu
ręce i usta; najstarszy, który go zawsze
najbardziej lubił, trwał u warg jego, dopóki
życie na nich nie zagasło; trzeba było
chłopca przemocą oderwać. O dwunastej
w południe umarł. Obecność komisarza
i jego zarządzenia zapobiegły zbiegowisku.
Nocą, koło jedenastej, kazał go pogrzebać
na miejscu, które on sobie sam wybrał.
Stary razem z synami szedł za trumną.
Albert nie mógł. Obawiano się o życie Loty.
Nieśli go rzemieślnicy, nie towarzyszył mu
żaden duchowny.

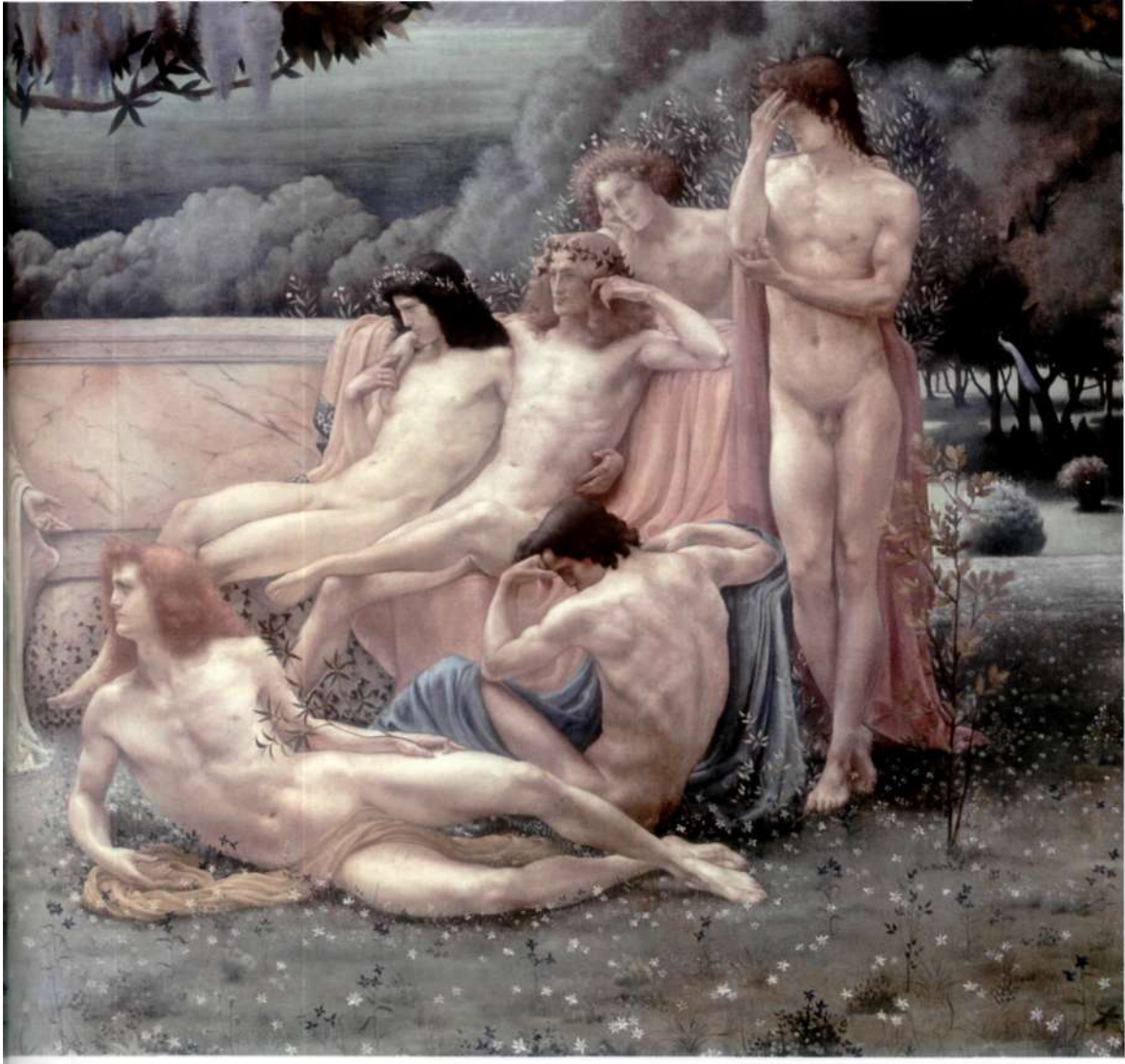
6. Groteskowe, mroczne i melancholijne

Bunt Rousseau przeciw cywilizacji wyrażał się, z artystycznego punktu widzenia, jako bunt przeciw regułom i twórcom klasycznym, zwłaszcza Rafaelowi. Bunt ten przechodził od Constable'a do Delacroix (który preferował Rubensa i szkołę wenecką) i sięgał aż do prerafaelitów. Dwuznaczne, moralistyczne i erotyczne piękno prerafaelitów, z ich skłonnością do rzeczy mrocznych i makabrycznych, było jednym z efektów wyzwolenia się piękna od kanonów klasycznych. Mogło się ono teraz wyrażać poprzez łączenie przeciwieństw: brzydota już nie była negacją, ale inną twarzą piękna.

Przeciwstawiając się wyidealizowanemu i bezosobowemu pięknu klasycystów, Friedrich Schlegel żądał dla piękna rysów interesujących i charakterystycznych; stawiał problem estetyki brzydoty. Potęga Szekspira, gdy porównać ją z mocą Sofoklesa, polega właśnie na tym, że gdy grecki poeta wyrażał piękno czyste, u elżbietańskiego odnajdujemy współobecność piękna i brzydoty, do których *pendant* stanowi często groteska (na przykład Falstaff).

Théodore Géricault, *Tratwa Meduzy*, 1819, Paryż, Luwr

Jako dodatkowe przybliżenie do rzeczywistości dołącza się: odrażające, dziwaczne i straszne. Wiktor Hugo, teoretyk groteski jako antytezy wzniosłości i nowości sztuki romantycznej, dał niezapomnianą galerię groteskowych i odrażających postaci, od garbatego Quasimoda do bezkształtnej twarzy Człowieka śmiechu, po kobiety zniszczone przez nędzę i okrucieństwo życia, które zdaje się nienawidzić delikatnej piękności niewinnych dziewcząt. Widzieliśmy już, jak poryw w stronę absolutu i akceptacja przeznaczenia uczynić mogą śmierć bohatera już nie tylko tragiczną, ale przede wszystkim piękną; sama forma, pozbawiona elementu wolności i buntu przeciwko światu, stanowiła jedynie kiczowatą powłokę „pięknej śmierci", którą sławił (głównie w słowach) faszyzm XX wieku.



Jean Delville,
Szkoła Platona,
1898,
Paryż,
Musée d'Orsay

Lecz piękne są także groby, szczególnie nocą: wydaje się, że w oczach Shelleya nie ma bardziej godnej pobytu w Rzymie piękności niżeli ten mały cmentarzyk, gdzie pochowany został jego przyjaciel Keats. Sam Shelley, świadomy propagator tematów satanistycznych i opowieści o wampirach, oczarowany był obrazem **Meduzy**, błędnie przypisywanym Leonardowi da Vinci, w którym piękno i strach są jednym.

Także tu romantyzm wyrażał wcześniejsze idee, tworząc pewną tradycję: prócz „pięknej śmierci" są tam słodkie śmierci Olinda i Kloryndy z *Jerozolimy wyzwolonej*, poza satanizmem, który – na dobre lub na złe – zakłada **humanizację szatana**, jest owo smutne spojrzenie, które w *Rzezi niewiniątek* przypisał **księciu piekieł** Marino, a przede wszystkim **Szatan** Miltona, wychwalany przez większą część literatury romantycznej, który pomimo upadku nie utracił swej jaśniejącej piękności.

Humanizacja szatana
Torquato Tasso
Jerozolima wyzwolona, IV, w. 56-64, 1575
Oczy miał wściekłe, wzrok by u komety,
Powaga mu twarz surową czyniła,
Wszystek beł czarny od głowy do pięty,
Kosmate piersi gęsta broda kryła,
Miąższy u gęby wąs wisiał pomięty,
W czele miał jeden, we łbie rogów siła,
A ukrwawiona gęba beła taka,
Jako głęboka straszna przepaść jaka.
Jako Mongibel zaraźliwe pary
I smród wypuszcza, tak i jemu z gęby
Śmierdziało właśnie, a z nosa bez miary
Puszczał, aż brzydko, plugawe otręby.

Książę Piekieł
Giambattista Marino
Rzeź niewiniątek, 1632
W oczach, gdzie smutek i gdzie śmierć
przebywa,
Światło się pali, krwawo, mętnie, marnie.
Spojrzenie skośne i źrenica krzywa
Są jak komety, oczy jak latarnie.
Z nozdrzy i wargi bladej się dobywa
Opar trujący i smród czarny garnie;
A gniew i pycha, i rozpacz przemienia
W grzmot jego jęki, w błyskawice tchnienia.

Szatan
John Milton
Raj utracony, I, 1667
On nad innymi ruchem i postawą
Dumnie górował, stojąc jako wieża;
Z kształtów nie znikła jeszcze dawna jasność
I był upadłym archaniołem, który
Nadmiar swej chwały stracił; niby Słońce
Wschodzące, kiedy spogląda przez mglisty
Nad widnokręgiem przestwór, pozbawione
Promieni, lub gdy skryte za Księżycem
W mrocznym zaćmieniu rzuca zmierzch
niszczący
Na pół narodów wszystkich, a monarchów
Przepełni lękiem przed zmianą; tak, chociaż
Przyćmiony, jaśniał ów archanioł bardziej
Niż inni; jednak w obliczu głębokie
Bruzdy mu wyrył piorun i osiadły
Troski na licu bladym, choć pod czołem
Nieustraszonym, mężnym, pełnym pychy,
Knującym zemstę, tkwi okrutne oko.

Meduza
Percy Bysshe Shelley
Poemi postumi, 1819
Leży, wpatrując się w niebo
o północy, obrócona na wznak
na szczycie góry, w obłokach,
ponad ziemią daleką i drżącą;
boskie w niej piękno i trwoga.
Na wargach jej i powiekach
spoczywają tak wdzięk, jak i cień,
i jaśnieją nimi sine, gorączkowe,
tam niżej się szamoczące
agonie trwogi i śmierci.

A jednak mniej trwoga niż wdzięk
obraca w głaz twardy ducha,
który patrzy, linie martwej twarzy
są rzeźbione, aż się zmienią rysy wszystkie
i staną się samą nią,
i zgubi się nawet myśl.
Jak śpiewna jest ta barwa piękna, ciśnięta
na wskroś ciemności, łuna męki –
człowieczeństwa i harmonii pozór.

Poezja człowieka prymitywnego
Eugène Delacroix
Wariacje na temat piękna, 1857
Osądzamy całą resztę świata z naszego wąskiego widnokręgu: nie wychodzimy poza nasze małe przyzwyczajenia, a nasze entuzjazmy są często równie nierozumne jak nasze lekceważenia. Osądzamy z równą zarozumiałością dzieła sztuki i dzieła natury. Człowiek z Londynu i Paryża dalszy jest może od posiadania właściwego poczucia piękna od człowieka prymitywnego, mieszkającego w okolicy, dokąd nie dociera cywilizacja. My widzimy piękno tylko za pośrednictwem wyobraźni poetów i malarzy; dziki spotyka je na każdym kroku swojego błędnego żywota.
Gotowy jestem przyznać, że taki człowiek niewiele posiada chwil, które poświęcić mógłby poetyckim impresjom, wiadomo, że jego stałe zajęcie polega na tym, by nie umrzeć z głodu. Musi on walczyć nieustannie przeciwko wrogiej naturze, by obronić swoje biedne życie.
A jednak wizja imponujących widowisk i siła pewnego rodzaju prymitywnej poezji może zrodzić w sercu uczucie podziwu.

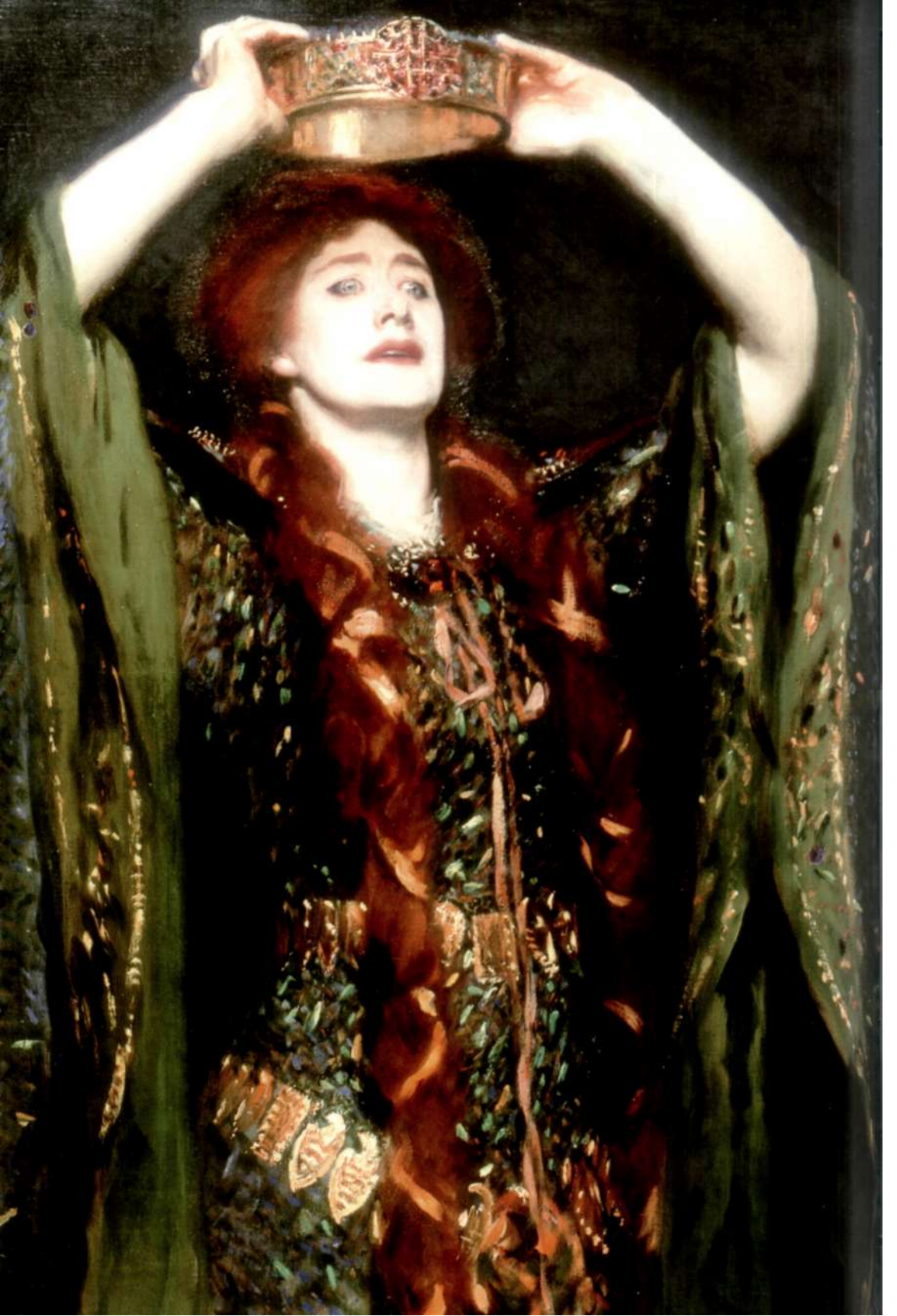
7. Romantyzm liryczny

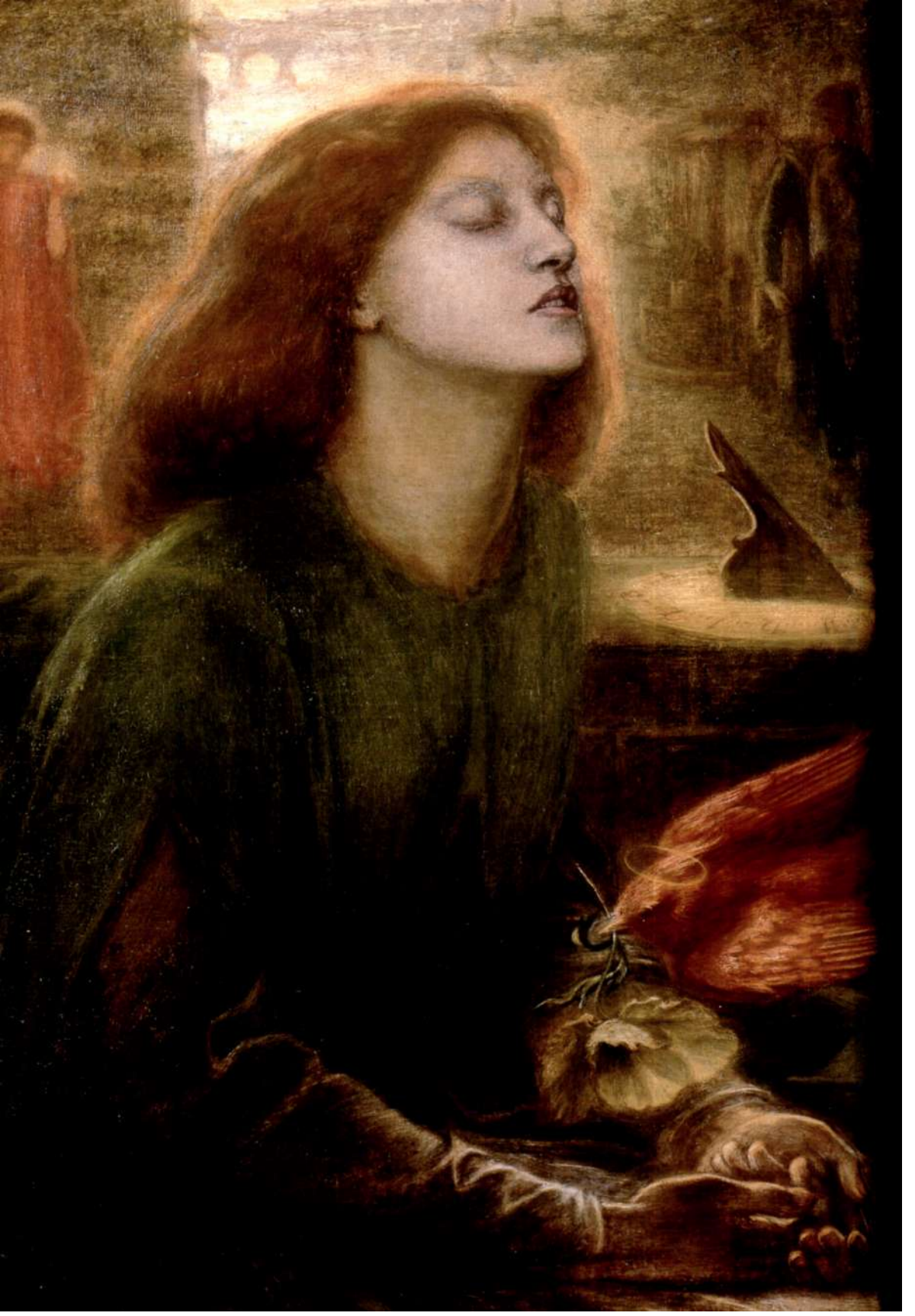
Operze dziewiętnastowiecznej nieobce były romantyczne przedstawienia piękna. U Verdiego piękno często graniczy z obszarami ciemności, satanistycznej i karykaturalnej; dość pomyśleć o współistniejących w *Rigoletcie*: pięknej Gildzie, garbusie Rigoletcie i mrocznym Sparafucile, istocie wywodzącej się z najciemniejszej nocy. Jak Rigoletto nieustannie przechodzi od okrutnej ironii do ponurego przygnębienia, tak Gilda ucieleśnia trzy różne obrazy kobiecego piękna. W romancy *Drogie imię* bezbronna naiwność szesnastoletniej dziewicy, nieświadomej zła, które ją otacza, wyraża ekstazę miłosną przejrzystym, niemal aseksualnym, anielskim śpiewem; tragiczne jest natomiast piękno kobiety znieważonej, naznaczonej tą kobiecością, jakiej początkiem jest gwałt, a która przemienia się w płacz dziewczyny tulącej się w ojcowskich objęciach, w to poruszające piękno, które pozwala przeczuć tragiczny epilog. W *Trubadurze* jest jeszcze bardziej znamienny wir gorączkowych namiętności, w którym krzyżują się miłość, zazdrość i zemsta. Piękno wyraża się tu poprzez niepokojący obraz ognia: jeśli miłość Leonory do Manrica jest „niebezpiecznym płomieniem", zazdrość księcia jest „drżącym ogniem": posępny obraz, ponieważ tłem dramatu i jednocześnie przeznaczeniem pięknej Cyganki **Azuceny** jest stos czarownicy.
Verdi mistrzowsko utrzymał wulkaniczną i odśrodkową moc tych obrazów w obrębie solidnych i tradycyjnych jeszcze struktur muzycznych. Typowo romantyczne zapętlenie pomiędzy pięknem a śmiercią pesymistycznie akcentuje Wagner. W jego dramatach (szczególnie w *Parsifalu* oraz *Tristanie i Izoldzie*) polifonia muzyczna służy jako tkanina splatająca dwoisty ruch chorobliwego erotyzmu i tragizmu losu. Losem piękna jest znaleźć spełnienie nie w uczuciu, lecz w śmierci z miłości: piękno odwraca się od światła świata i ześlizguje w objęcia nocy, w tej jedynej możliwej formie zjednoczenia, jaką jest śmierć.

na str. 326
John Singer Sargent,
Ellen Terry w roli lady Makbet,
detal,
1899,
Londyn,
Tate Gallery

na str. 327
Francesco Hayez,
Ostatnie pożegnanie Romea i Julii,
1833,
Mediolan,
kolekcja prywatna

Azucena
Salvatore Cammarano
Trubadur, II, 1, 1858
Azucena: (Śpiewa, a Cyganie odchodzą na bok)
Syczy płomień! Nieposkromione szaleństwo przybiega do tego ognia, wesołe jest jego oblicze: brzmią wokół okrzyki radości [...]
I otoczona przez zbirów przychodzi kobieta!
Po lewej świeci na twarzach straszliwych płomień posępny, który wznosi się do nieba! Syczy płomień! Przychodzi ubrana w czerń ofiara, rozchełstana i bosa! Podnosi się dziki krzyk śmierci; echo podaje go z przepaści w przepaść! Po lewej świeci na twarzach straszliwych płomień posępny, który wznosi się do nieba!





Rozdział XIII

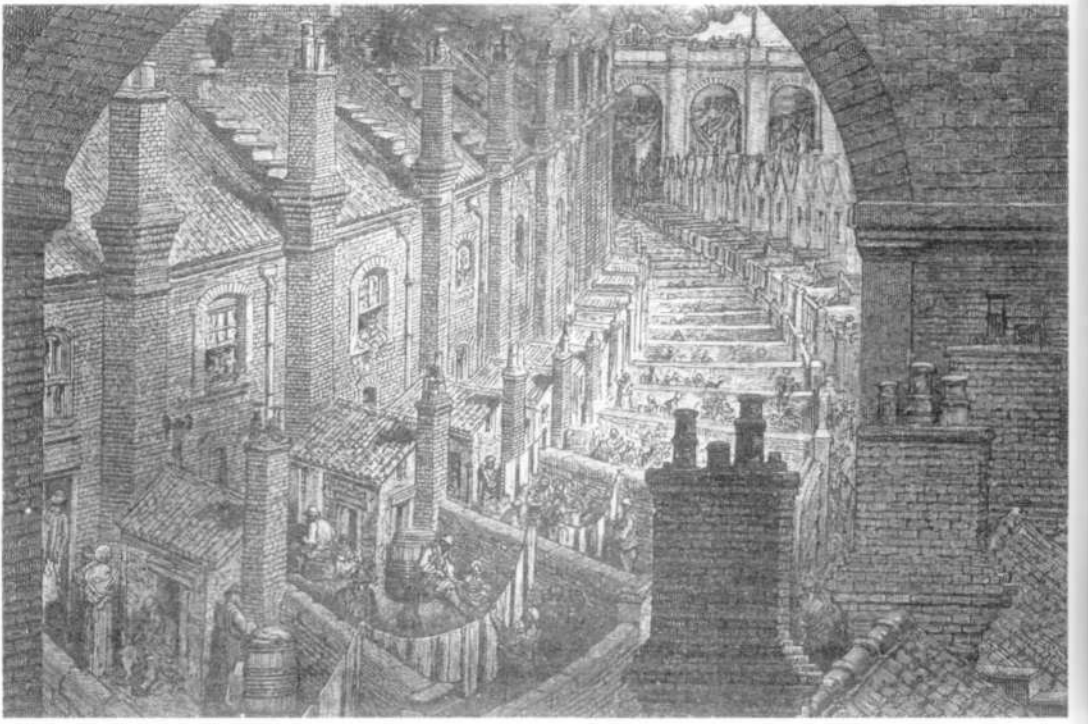
Religia piękna

1. Estetyczna religia

Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, detal, 1864-1870, Londyn, Tate Gallery

Charles Dickens w *Ciężkich czasach* (1854) opisuje typowe angielskie **miasto przemysłowe**: królestwo smutku, uniformizacji, brzydoty i ponurości. Oto początek drugiej połowy XIX wieku: entuzjazm i rozczarowania pierwszych dziesięcioleci zastąpiły ideały skromne, ale skuteczne (był to okres wiktoriański w Anglii i Drugiego Cesarstwa we Francji), w których dominowały solidne cnoty mieszczańskie i pryncypia rozwijającego się kapitalizmu. Klasa robotnicza zaczęła nabierać świadomości własnej sytuacji: w 1848 roku pojawił się *Manifest komunistyczny* K. Marksa i F. Engelsa. Wobec przytłaczającej atmosfery świata przemysłowego, rozrastania się metropolii, przez które przewalały się ogromne i anonimowe tłumy, powstawania nowych klas o potrzebach z pewnością innych niż estetyczne, artysta czuł się urażony formą nowych maszyn, afiszujących się czystą funkcjonalnością i nowymi materiałami, i – zagrożony w swoich ideałach – idee demokratyczne, które stopniowo torowały sobie drogę, uważał za wrogie; dlatego postanowił się stać **odmieńcem**.

Miasto przemysłowe
Charles Dickens
Ciężkie czasy, 1854
Coketown [...] było triumfem faktu. [...] Miasto z czerwonej cegły, a raczej z cegły, która mogłaby być czerwona, gdyby dym i popiół pozwoliły na to. Za wdaniem się ich Coketown stało się jakoś nienaturalnie czerwone i czarne jak malowane oblicze dzikiego wyspiarza. Było to miasto maszyn i wysokich kominów, z których nieskończone węże dymu kłębiły się ciągle i nieustannie, a nigdy rozplątać się nie mogły. [...] Kilka wielkich ulic, podobnych do siebie jak dwie krople wody, przerzynało miasto wspólnie z kilkoma mniejszymi, także podobnymi do siebie. Ulice i uliczki zamieszkane były przez ludzi jednakowego zupełnie kalibru, którzy o jednej i tej samej godzinie stąpali jednym i tym samym krokiem po jednym i tym samym bruku do jednej i tej samej roboty – i dla których wczoraj było takież same jak dziś, a jutro miało być takież jak wczoraj, a każdy rok podobny do ubiegłego i mającego nastąpić.



Gustave Doré,
Londyńskie slumsy
z: Blanchard, *Londyn, Przechadzka*,
1872,
Wenecja,
Galleria d'Arte Moderna

na str. 331
Thomas Couture,
Rzymianie z okresu upadku,
1847,
Paryż,
Musée d'Orsay

Tworzyła się w ten sposób prawdziwa religia estetyczna i pod hasłem „sztuki dla sztuki" utorowała sobie drogę koncepcja, że piękno jest podstawową wartością, którą realizować trzeba za wszelką cenę; do tego stopnia, że wielu będzie przeżywać samo życie jako swoiste dzieło sztuki. I w tym samym czasie, kiedy sztuka oddzielała się od moralności i wymagań praktycznych, rozwijała się dążność, obecna już w dobie romantyzmu, do zdobycia dla świata sztuki najbardziej niepokojących aspektów życia, **choroby**, grzechu, **śmierci**, ciemności, *horrendum* i demonizmu. Tylko że teraz sztuka nie próbowała już przedstawiać po to, by dokumentować i osądzać. Przedstawiając, pragnęła ona odkupić wszystkie te aspekty w świetle piękna i uczynić je interesującymi także jako pewien model życia. Na scenę wstąpiło pokolenie kapłanów piękna, które doprowadziło romantyczną wrażliwość do ostatecznych granic; wyostrzyło każdy jej aspekt, aż do zupełnego wyniszczenia, którego zresztą jej przedstawiciele tak bardzo byli świadomi, że porównywali swoje losy z przeznaczeniem wielkich cywilizacji starożytnych w czasach **schyłku** – z upadkiem cywilizacji Rzymu, będącego łupem barbarzyńców, i z tysiącletnią agonią Cesarstwa Bizantyńskiego.
Ta nostalgia za okresami upadku nadała nazwę dekadentyzmu owym klimatom kulturalnym drugiej połowy XIX i początków XX wieku.

Odmieniec
Charles Baudelaire
O nowoczesnej idei postępu zastosowanej do sztuk pięknych, 1868
Piękno jest zawsze dziwaczne. Rzec nie chcę, iż jest dziwaczne w sposób dobrowolny i na zimno, bo w takim przypadku byłoby potworem wykolejonym z torów życia. Mówię, że zawiera zawsze odrobinę dziwaczności, która sprawia, że szczególnie jest piękne.

Choroba
Jules Amédée Barbey d'Aurevilly
Léa, 1832
„Ależ tak, moja Leo, ty jesteś piękna,
tyś najpiękniejszym ze stworzeń, nie oddałbym cię
i oczu twych pokonanych, twojej bladości,
twojego chorego ciała, nie oddałbym ich
za piękność aniołów z nieba!"
[...] Ta konająca, której szat dotykał,
paliła go jak najgorętsza
z wszystkich kobiet. Nie ma bajadery
z brzegu Gangesu, nie ma odaliski
z łaźni Istambułu i nie było nigdy
nagiej bachantki, co by swym objęciem
rozżarzyła tak szpik jego kości,
jak ten prosty kontakt z ową ręką,
delikatną i rozgorączkowaną,
której wilgoć czuł przez rękawiczkę.

Śmierć
Renée Vivien
Do kobiety ukochanej, 1903
I długie lilie, każda biała, drżąca,
Marły w twych rękach jak zgaszone świece.
I miały zapach te palce kobiece
omdlewający – cierpienia bez końca.
I tchnęły jasne szaty twe jak wonią
Miłością i agonią.

Schyłek
Paul Verlaine
Niemoc, 1883
Jam Cesarstwo u schyłku wielkiego konania,
Które, patrząc, jak idą Barbarzyńce białe,
Układa akrostychy wytworne, niedbałe,
Stylem złotym, gdzie niemoc sennych słońc
się słania.

Duszy, samiutkiej, mdło aż, w nudzie, co
pochłania.
Skądciś tam wieści niosą walk olbrzymich
chwałę.
O, nie móc, przez tę słabość, przez żądze
tak małe,
O, nie chcieć zaznać nieco tego falowania!

Gustave Courbet,
Dziewczęta nad brzegiem Sekwany,
1857,
Paryż,
Petit Palais

Zakochany w trzech kształtach
Gabriele D'Annunzio
Rozkosz, 1889
Zakochany w trzech kształtach, każdym eleganckim w inny sposób, a mianowicie w kobiecie, misce i charcie, akwaforcista wymyślił kompozycję o przepięknych liniach. Kobieta, naga i stojąca w miednicy, wsparta jedną ręką na Chimerze, a drugą na Bellerofroncie, wychylała się trochę do przodu, ażeby opryskać psa, który zginając się w pałąk na opuszczonych przednich łapach i wyprostowanych łapach tylnych, na podobieństwo kota, gdy gotuje się do skoku, wznosił ku niej żywo swój pysk długi i subtelny jak szczupak.

2. Dandys

Pierwsze zapowiedzi kultu niepospolitości przyniósł dandyzm. Dandys pojawił się w społeczeństwie angielskim czasów regencji, w początkach XIX wieku, wraz z George'em Brummelem. Nie był to jednakże artysta czy filozof, który myślał o pięknie i sztuce. Miłość do piękna i wyjątkowości manifestowała się w nim jako kostium, w podwójnym znaczeniu tego słowa: jako ubranie oraz obyczaj, praktyka życia. Elegancja, utożsamiana z prostotą (posuniętą aż do dziwaczności), łączyła się z upodobaniem do paradoksów i prowokacyjnego gestu. Jako wzniosły przykład arystokratycznej nudy i pogardy dla zwykłych uczuć służy opowieść o lordzie Brummelu, który jadąc konno na wzgórze ze swoim sługą i widząc z wysoka dwa jeziora, zapytał go: „Które z tych dwóch lubię bardziej?" Jak miał powiedzieć później Villiers del'Isle-Adam: „Żyć? Niech nasi słudzy myślą za nas". Ale w latach restauracji i w czasach monarchii Ludwika Filipa – na fali szerzącej się anglomanii – dandyzm przenikał do Francji, zdobywał ludzi światowych, uznanych poetów i pisarzy, i znalazł w końcu swoich teoretyków w Baudelairze i Barbeyu d'Aurevillym.

Oskar Wilde, 1880

Pod koniec wieku dandyzm znów powrócił do Anglii, gdzie – stając się teraz naśladowaniem mody francuskiej – praktykowany był przez Oskara Wilde'a i malarza Aubreya Beardsleya. We Włoszech elementy dandyzmu widoczne były w zachowaniach Gabriele D'Annunzia. Kiedy jednak niektórzy ówcześni artyści rozumieli ideał sztuki dla sztuki jako kult ekskluzywny, cierpliwy, rzemieślniczy – jakiegoś dzieła, dla którego poświęca się własne życie, aby zrealizować w pewnym przedmiocie piękno – dandys (a także artyści, którzy chcieli być jednocześnie dandysami) rozumiał ów ideał jako kult własnego życia publicznego, do „wypracowania", ukształtowania jako dzieło sztuki, aby uczynić z niego triumfalny przykład piękna. To nie życie poświęcano sztuce, lecz sztukę stosowano do życia. Życie jako sztuka.
Jako zjawisko obyczajowe dandyzm przejawiał pewne właściwe sobie sprzeczności. Nie był zwrócony przeciw społeczeństwu mieszczańskiemu i jego wartościom (kultowi pieniądza i techniki), ponieważ w ostatecznym rozrachunku pozostawał jego przejawem marginesowym, z pewnością nie rewolucyjnym, lecz arystokratycznym (akceptowanym jako ekscentryczny ornament). Niekiedy jednak dandyzm objawiał się jako sprzeciw wobec przesądów i współczesnych mu zwyczajów, stąd u niektórych dandysów znaczący wybór homoseksualizmu, który w owej epoce wydawał się całkowicie nie do przyjęcia i godny kary sądowej (sławny jest przykry proces Oskara Wilde'a).

Doskonały dandys
Charles Baudelaire
Malarz życia nowoczesnego, 1869
Idea piękna, jaką urabia sobie człowiek, wyciska piętno na jego stroju, mnie lub usztywnia fałdy jego ubrania, zaokrągla lub wydłuża jego ruchy, a nawet, po pewnym czasie, kształtuje subtelnie rysy jego twarzy. Człowiek staje się takim, jakim pragnąłby być [...] Człowiek bogaty, próżniak, który nawet zblazowany, ma jedno tylko zajęcie: biec tropem szczęścia; człowiek wychowany w zbytku i od młodości nawykły do posłuszeństwa innych, którego jedynym zawodem jest elegancja, zawsze i po wszystkie czasy będzie się dyskretnie wyróżniał. Dandyzm jest instytucją nieokreśloną, równie dziwaczną jak pojedynek [...] Jedynym zajęciem [tych jednostek] jest kultywowanie idei piękna we własnej osobie, zaspokajanie namiętności, czucie i myślenie [...] [Miłość] nie jest szczególnym celem dandysa [...] Dandys nie pragnie pieniędzy dla nich samych; wystarczyłby mu nieograniczony kredyt; tę prymitywną namiętność pozostawia pospolitym śmiertelnikom. Dandyzm nie jest także, jak sądzi wielu ludzi powierzchownych, nieumiarkowanym upodobaniem do strojów i zewnętrznej elegancji. Dla doskonałego dandysa te sprawy są tylko symbolem arystokratycznej wyższości ducha. Toteż dla jego oczu, zakochanych w dystynkcji, doskonałość stroju polega na absolutnej prostocie, najlepiej zresztą wyróżniającej [...] Przede wszystkim jest to paląca potrzeba oryginalności, ograniczonej od zewnątrz ramami konwenansów. Jest to rodzaj kultu dla samego siebie, silniejszego czasem od potrzeby szczęścia, które można znaleźć w innej osobie, na przykład w kobiecie; czasem silniejszego nawet od tego, co nazywamy złudzeniami. Jest to przyjemność zadziwiania i dumna satysfakcja, że samemu nie jest się nigdy zadziwionym.

Giovanni Boldini,
Hrabia Robert de Montesquiou-Fesenzac,
1897,
Paryż,
Musée d'Orsay

Piękno jako kostium
Oskar Wilde
Portret Doriana Graya, 1891
Tak, młodzieniec był przedwcześnie dojrzały. Zbierał swój plon w porze wiosny. Było w nim tętno i namiętność młodości – stawał się świadomy siebie. Rozkoszą było go obserwować. Ze swą piękną głową i piękną duszą był tym, co można było podziwiać. Cóż to kogo obchodzi, jak się wszystko skończy lub ma skończyć? Był jak jedna z owych wdzięcznych postaci jakiegoś korowodu lub sztuki teatralnej, których radości tak nam są dalekie, cierpienia budzą zaś zmysł piękna, a których rany są niby róże czerwone.

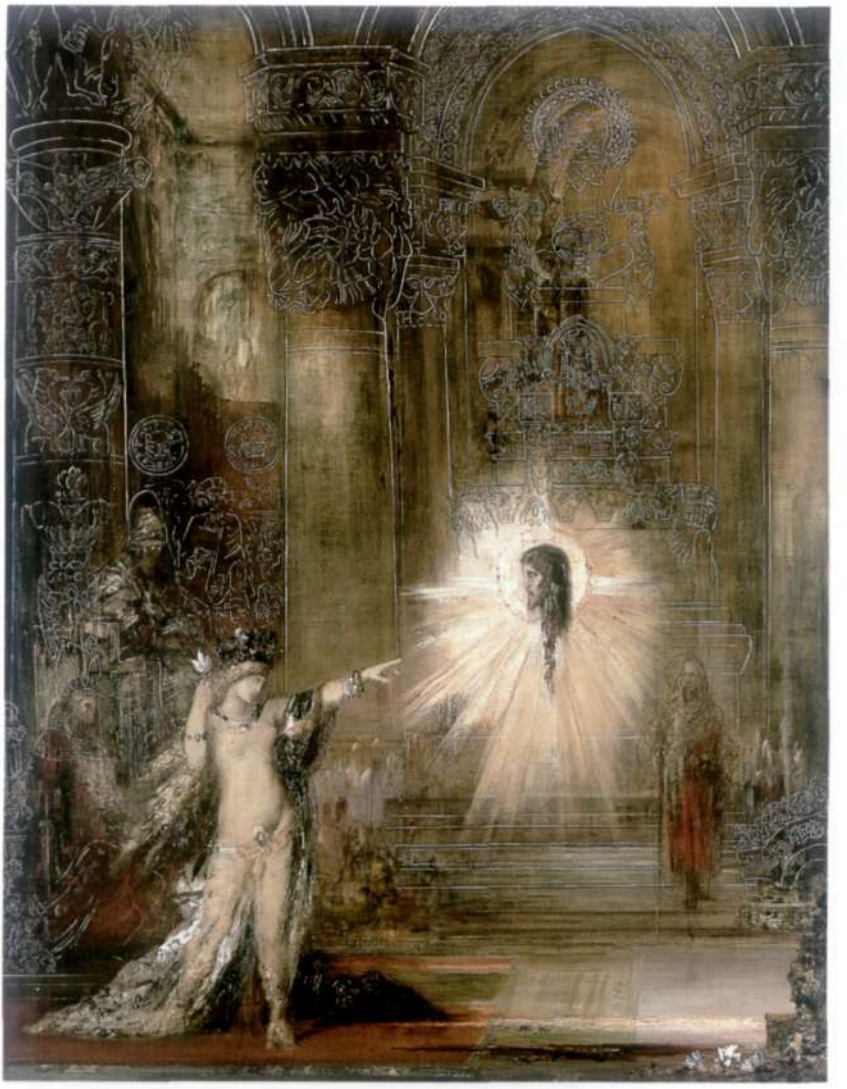
3. Zmysły, śmierć, diabeł

U D'Annunzia dandyzm przybiera formy heroiczne (piękno śmiałego czynu). U innych, szczególnie dotyczyło to dekadentyzmu francuskiego, kształtuje się jako tradycyjny, reakcyjny katolicyzm, przejaw buntu przeciw współczesnemu światu. Ale powrót do źródeł religijnych nie jest odnowieniem wartości moralnych zasad filozoficznych, lecz uleganiem urokowi przestarzałych i wystawnych liturgii, zepsutych i ekscytujących smaków późnej poezji łacińskiej, przepychu chrześcijaństwa bizantyńskiego i „zająkliwych" cudów barbarzyńskiego złotnictwa pierwszych wieków średniowiecza. Religijność dekadencka bierze z fenomenu religijnego jedynie aspekty rytualne, najlepiej te dwuznaczne, i oferuje chorobliwie zmysłową wersję mistycznej tradycji. Religijność *à rebours* dekadentów także obiera inną drogę, drogę satanizmu. Stąd nie tylko ekscytująca atrakcyjność zjawisk nadprzyrodzonych, odkryć tradycji magicznej i okultystycznej, kabalistyki nie mającej nic wspólnego

Upodobanie do straszności
Charles Baudelaire
Największe pociechy w miłości, 1860-1868
Dla niektórych duchów osobliwszych i bardziej jeszcze zepsutych pewne przyjemności brzydoty wypływają z uczucia jeszcze bardziej tajemniczego, którym jest pragnienie rzeczy nieznanych i upodobanie do straszności. Jest to uczucie, które jako zalążek każdy z nas nosi w głębi duszy, ono sprawia, że poeci udają się do teatrów anatomicznych i do klinik, a kobiety na publiczne egzekucje.

Rozprzężenie wszystkich zmysłów
Artur Rimbaud
List jasnowidza, 1871
Poeta czyni się jasnowidzem przez długotrwałe, bezmierne i świadome rozprzężenie wszystkich zmysłów. Wszystkie formy miłości, cierpienia, szaleństwa; sam szuka i wyczerpuje w sobie wszystkie trucizny, by zachować z nich tylko kwintesencję. Nieopisana tortura, w której trzeba mu całej wiary, całej nadludzkiej siły, w której staje się wśród wszystkich wielkim chorym, wielkim przestępcą, wielkim przeklętym – i najwspanialszym Uczonym! Bo dociera do nieznanego! Uprawiał przecież swą duszę, już bogatą, bardziej niż ktokolwiek inny! Dociera do nieznanego i kiedy, oszalały, ma już utracić zrozumienie swoich wizji – zobaczył je!

Estetyka zła
Oskar Wilde
Portret Doriana Graya, 1891
W pewnych chwilach uważał zło po prostu za środek do urzeczywistnienia swej własnej koncepcji piękna.



Gustave Moreau,
Zjawa,
1874-1876,
Paryż,
Musée Gustave Moreau

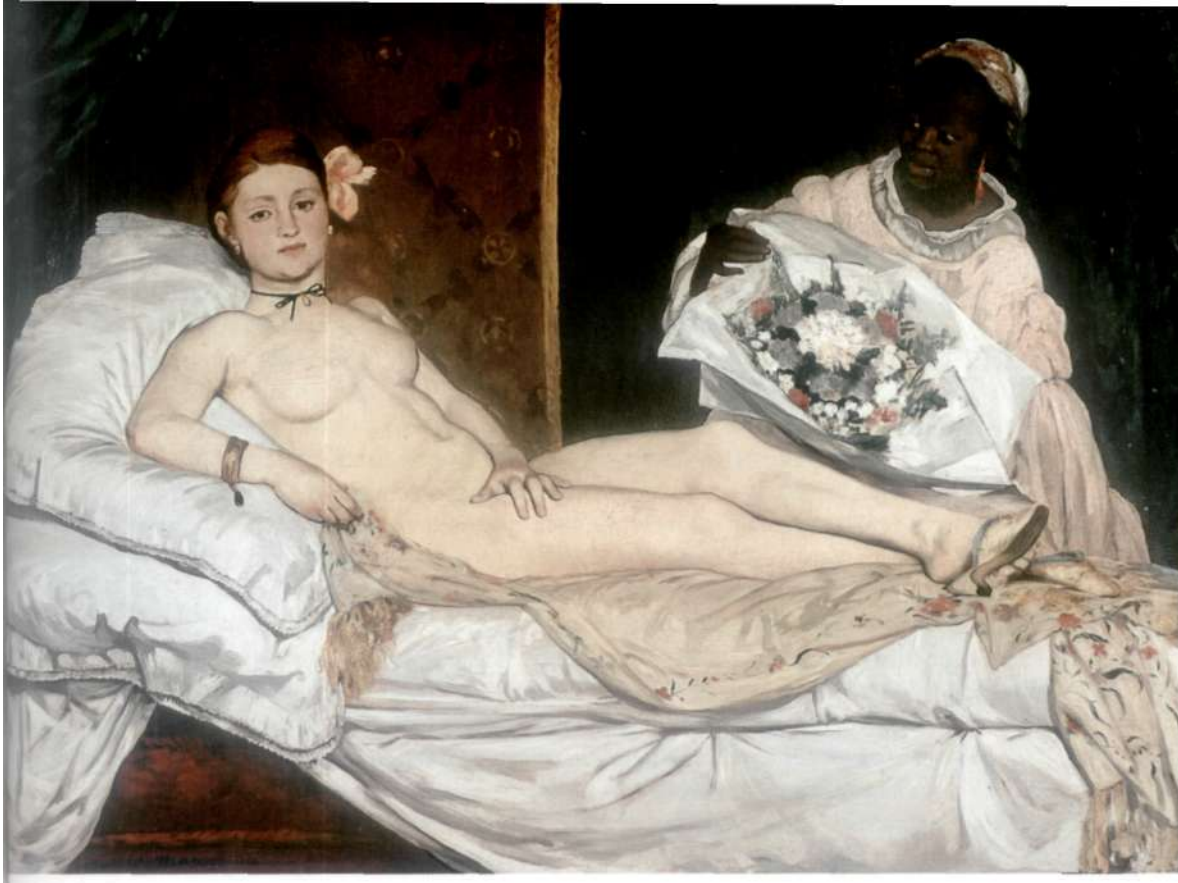
z prawdziwą tradycją żydowską, przesadna atencja dla obecności w sztuce i życiu elementu demonicznego (przykładowe jest pod tym względem *Là-bas* Huysmansa), ale także praktykowanie prawdziwej magii i seansów spirytystycznych albo celebrowanie **rozprzężenia wszystkich zmysłów**, od sadyzmu do masochizmu, przyzywanie grzechu, uleganie urokowi postaci okrutnych, perwersyjnych i niepokojących oraz sama **estetyka zła**.
Mario Praz w sławnej książce *Zmysły, śmierć i diabeł* charakteryzuje elementy rozpusty, nekrofilii i zainteresowanie dla osobowości łamiących wszelkie reguły moralne, dla choroby, grzechu i przyjemności poszukiwanej w cierpieniu.

4. Sztuka dla sztuki

Byłoby trudno zawrzeć w pojęciu dekadentyzmu wszystkie rozmaite aspekty wrażliwości estetycznej drugiej połowy XIX wieku. Nie można zapominać o jedności ideału estetycznego i socjalizmu u Williama Morrisa ani przeoczyć, że w okresie tym, w roku 1897, w pełnym rozkwicie estetycznym, Lew Tołstoj napisał esej *Czym jest sztuka*, w którym afirmuje na powrót głębokie związki pomiędzy sztuką a moralnością, pięknem i prawdą. Jesteśmy na przeciwnym biegunie Wilde'a, który – gdy właśnie w tych latach zapytano go, czy uważa pewną książkę za niemoralną – odpowiedział: „Coś gorszego niż niemoralna. Jest źle napisana".

Podczas gdy kształtowała się dekadencka wrażliwość, malarze, tacy jak Courbet i Millet, skłaniali się jeszcze ku realistycznej interpretacji rzeczywistości ludzkiej i natury, demokratyzując pejzaż romantyczny i sprowadzając go do jego codzienności, tworzonej przez pracę, zmęczenie i skromną w nim obecność wieśniaków i ludu.

Jean François Millet, *Anioł Pański*, 1858-1859, Paryż, Musée d'Orsay



Édouard Manet,
Olimpia,
1863,
Paryż,
Musée d'Orsay

I u impresjonistów znajdziemy coś więcej niż nieokreślony sen o pięknie: uważne, niemal naukowe studiowanie światła i koloru w celu przeniknięcia głębiej w świat widzenia. W tym samym czasie dramaturdzy, np. Ibsen, stawiają na scenie teatralnej czoło wielkim problemom społecznym swej epoki, takim jak walka o władzę, konflikt pokoleń, wyzwolenie kobiety, odpowiedzialność moralna i prawa miłości. Religii estetycznej nie należy utożsamiać tylko z prostodusznością ostatnich dandysów albo z raczej werbalną nieraz niż moralną jadowitością czcicieli demoniczności. W powieściach Flauberta widać bardzo dobrze, ile rzemieślniczej uczciwości, ile ascetyzmu było w religii sztuki dla sztuki. U Flauberta dominuje kult słowa i to „słowa właściwego", które samo może nadać stronicy harmonię, znamię absolutnej estetycznej konieczności. Czy drobiazgowo i bezlitośnie obnaża banalność codziennego żywota i przywary swojego czasu (*Pani Bovary*) czy ewokuje na swoich stronach świat egzotyczny, pełen przepychu, barbarzyństwa i zmysłowości (jak w *Salammbô*), czy wreszcie skłania się ku wizjom demonicznym i gloryfikacji zła jako piękna (*Kuszenie świętego Antoniego*), jego ideał pozostaje ideałem języka bezosobowego, precyzyjnego i ścisłego, zdolnego uczynić pięknym każdy przedmiot jedynie dzięki potędze stylu: „I dlatego, że nie ma ani przedmiotów pięknych, ani przedmiotów pospolitych, i że można by niemal uznać za

aksjomat, patrząc z punktu widzenia sztuki czystej, że nie ma w ogóle żadnego, a styl jest jedynym sposobem widzenia rzeczy". Z drugiej strony, już w 1849 roku Edgar Allan Poe (który – szczególnie za pośrednictwem Baudelaire'a – wywarł głęboki wpływ na dekadentyzm europejski) przypomniał w swoim eseju *Zasady poezji*, że poezja nie powinna przejmować się odzwierciedlaniem czy propagowaniem prawdy: „Nie może istnieć żadne pełne godności i szlachetne dzieło wyższe nad ową poezję (poezję samą w sobie), która jest poezją i niczym więcej, ową poezję pisaną wyłącznie dla poezji". Jeśli intelekt zajmuje się prawdą, a poczucie moralne skłania się do obowiązku, smak kształci się w pięknie. Smak jest władzą autonomiczną, wyposażoną w swoje prawa, które jeśli w ogóle skłonić nas mogą do pogardzania grzechem, to tylko dlatego, że (i o ile) jest on bezkształtny i sprzeczny z miarą i pięknem.
Jeśli w epokach minionych trudne wydawało się nieraz zrozumienie związku, który dziś wydaje nam się oczywisty – pomiędzy sztuką a pięknem, to właśnie w tej epoce – podczas gdy wykształca się pogardliwa nietolerancja wobec natury – piękno i sztuka tworzą nierozłączną parę. Nie ma piękna, które nie byłoby dziełem sztuki: tylko to, co jest sztuczne, może być piękne. „Natura nawykowo się myli", stwierdził Whistler, a Wilde uściślił: „Im bardziej studiujemy sztukę, tym mniej interesuje nas natura". Brzydka natura nie może stworzyć piękna; musi zadziałać dopiero sztuka, która tworzy – tam gdzie jest tylko przypadkowy bezład – konieczną i niezmienną organiczną jedność.
Głębokie przekonanie o twórczej potędze sztuki nie jest typowe wyłącznie dla dekadentyzmu, ale to właśnie dekadentyzm od stwierdzenia, że piękno może być jedynie przedmiotem długiej i miłosnej rzemieślniczej pracy, dochodzi do konstatacji, że doświadczenie jest tym cenniejsze, im bardziej sztuczne. Od idei, że sztuka tworzy drugą naturę, przechodzi się do idei, że sztuką jest wszelkie pogwałcenie natury – najbardziej, jeśli to możliwe, dziwaczne i chorobliwe.

Requiem dla natury
Joris Karl Huysmans
Na wspak, 1884
Natura przeżyła się już; obrzydliwą jednostajnością swoich krajobrazów, obłoków i nieba znużyła pełną atencji cierpliwość ludzi wyrafinowanych.

Brak zainteresowania naturą
Oskar Wilde
Dekadencja kłamstwa, 1889
Doświadczeniem moim jest, że im bardziej studiujemy sztukę, tym mniej interesuje nas natura. Tym, co naprawdę objawia nam sztuka, jest nieobecność zamysłu natury, jej osobliwy brak wyrafinowania i nadzwyczajna monotonia, absolutny status czegoś nie skończonego.

Wiersz jest wszystkim
Gabriele D'Annunzio
Isotteo, ok. 1890
Poeta, boskie to słowo:
w czystym pięknie koi samo niebo
radość naszą wszelką: Wiersz jest
wszystkim.

5. À rebours

Bohaterem *Na wspak* (*À rebours*), powieści opublikowanej w 1884 roku przez Jorisa Karla Huysmansa, jest Floressas Des Esseintes. *À rebours* znaczy „na wspak, na odwrót, wstecz, pod włos i pod prąd" i tak ów tytuł, jak i książka jawią się jako antologia dekadenckiej wrażliwości. Des Esseintes, pragnąc uciec przed naturą i życiem, daje się praktycznie zamurować w willi wyścielonej wschodnimi tkaninami, tapiseriami o posmaku liturgicznym, draperiami i boazeriami, które udają zakonny chłód za pomocą wystawnych materiałów. Hoduje jedynie kwiaty, które, choć prawdziwe, wydają się sztuczne, praktykuje anormalne miłości, podnieca wyobraźnię narkotykami, woli podróż imaginacyjną od zrealizowanej, lubuje się we wczesnośredniowiecznych tekstach o zepsutej i dźwięcznej łacinie, komponuje symfonie z napojów i zapachów, przenosząc wrażenia słuchowe na podniebienie i węch, jednym słowem – buduje życie z doznań sztucznych, w nie mniej sztucznym od nich środowisku, w którym natura, zamiast być odtwarzaną jak w dziele sztuki, naśladowana jest i negowana jednocześnie, przerabiana i osłabiana, wyobcowana i chora...

Edgar Degas, *Absynt*, 1877, Paryż, Musée d'Orsay

Jeśli żółw jest przyjemny dla oka, żółw reprodukowany przez wielkiego rzeźbiarza ma zdolność symboliczną, jakiej żaden żółw rzeczywisty nigdy nie miał: wiedział to także rzeźbiarz grecki. Jednak dla dekadenta proces ten jest inny. Des Esseintes woli umieścić żółwia na jasnej tapecie, aby skontrastować jej złocenia brązową skorupą zwierzęcia. Jednakże to zestawienie nie wydaje mu się zadowalające i każe inkrustować grzbiet żółwia drogimi kamieniami o różnych barwach, komponuje z nich jaśniejącą arabeskę, która promienieje światłem „jak tarcza wizygocka, o zachodzących na siebie łuskach, artysty o barbarzyńskim guście".
Des Esseintes zrealizował piękno, gwałcąc naturę, ponieważ „czas natury minął. Już wyczerpała ona cierpliwość wyrafinowanych duchów nudną monotonią swoich niebios i pejzaży".
Wielkie tematy wrażliwości dekadenckiej obracały się wokół idei piękna, które rodzi się z pewnej zmienności mocy naturalnych. Esteci angielscy, od Swinburne'a do Patera, oraz ich epigoni francuscy, odkryli renesans jako niewyczerpaną rezerwę okrutnych i słodko chorobliwych snów: w **dwuznaczności** twarzy z obrazów Leonarda da Vinci i Botticellego poszukiwano nieokreślonej fizjonomii **androgina**, mężczyzny-kobiety o niedefiniowalnym i **nienaturalnym pięknie**, którego pierwsze przykłady odkryto w sztuce renesansu. A nawet kiedy marzy się o kobiecie (jeśli nie widzi się w niej profilu zła triumfującego, wcielenia Szatana, nieuchwytnego, ponieważ odmawianego miłości i normalności, upragnionego, ponieważ grzesznego, upiększonego rysami zepsucia), kocha się w niej naturę odmienioną: jest to kobieta **ubrana w klejnoty** ze snów Baudelaire'a, **kobieta-kwiat** lub **kobieta-klejnot**, kobieta D'Annunzia, której cały urok ująć można jedynie w odniesieniu do pewnego sztucznego modelu, jej rodzicielki idealnej – w obrazie, książce, legendzie.
Jeśli chodzi o smak, jedynym wytworem natury, który zdaje się trwać i triumfować w tym okresie, jest kwiat – który dał nawet początek stylowi: secesji. Dekadentyzm przeżywa **obsesję kwiatu**: ale szybko spostrzeżono, że tym, co pociąga w nim najbardziej, jest pewna pseudosztuczność jubilerstwa natury, zdolność do stylizacji, jego stawanie się ornamentem, gemmą i arabeską, **poczucie kruchości i zepsucie** przenikające świat roślinny, gwałtowne przejście, które w nim się dokonuje, od życia do śmierci.

Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1867, Wilmington, Delaware Art Museum

Dwuznaczność twarzy Leonarda
Algernon Charles Swinburne
Esej o Leonardzie, 1864
Z Leonarda pozostały wybrane i nieliczne przykłady: pełne owego nieokreślonego wdzięku i owej poważnej tajemnicy, która właściwa jest jego dziełom najsubtelniejszym i najdzikszym. Dziwne piękne twarze kobiece pełne nieokreślonej niepewności i jakby lekkiej pogardy, muśnięte cieniem ciemnego przeznaczenia; zaniepokojone i znużone, blade i rozpalone jednocześnie, jak się zdaje, cierpliwością i pasją, przyciągnięte przez nie i zmieszane myśli i oczy ludzi.

Dwuznaczność twarzy Botticellego
Jean Lorrain
Roma, 1895-1904
Ach, usta Botticellego, owe usta cielesne i masywne jak owoce, ironiczne i pełne cierpienia, zagadkowe w swych krętych wygięciach; niepojęte, czy też przemilczają swą czystość czy też ohydę!

Androgin
Joris Karl Huysmans
Certains, 1889
Cały wygląd świętego każe marzyć. Te kształty dziewczyny o słabo rozwiniętych biodrach, ta szyja młódki o karnacji białej jak środek kwiatu czarnego bzu, te usta o wargach zdobyczy, ten wysmukły wzrost, te osobliwe palce zagubione na swojej broni, to wydęcie zbroi, podnoszącej się na miejscu piersi, chroniącej i objawiającej spadek biustu, owa białość, którą widać pod pachą, prześwitująca pomiędzy naramiennikiem a naszyjnikiem, nawet ta niebieska dziewczyńska wstążka pod podbródkiem, doprowadzają do obsesji. Wszystkie przewrotne upodobnienia Sodomy zdają się być akceptowane poprzez owego androgina, którego przymilające się i bolejące teraz piękno objawia się już oczyszczone, jak gdyby przemienione skargą jakiegoś Boga.

Nienaturalne piękno
Théophile Gautier
Emalie i kamee, 1852
Czy to młodzieniec? Czy kobieta?
Czy to bogini, czy też bóg?
Miłość obawia się hańby
i waha się, zwleka z swym wyznaniem.
By stworzyć tę piękność przeklętą,
każda płeć przyniosła swoje dary.
O, chimero żarliwa, o najwyższe
wysilenie sztuki i rozkoszy,
jakże kocham cię, urocze monstrum
w twej wielokształtnej piękności.
O śnie poety i artysty,
ileż zabrałeś już mi nocy,
a kaprys mój, który trwa,
nie przyzna, że został oszukany.

Poczucie artystyczne par excellence
Josèph Péladan
Amfiteatr martwych nauk, 1892-1911
Leonardo odkrył kanon Polikleta, który nazywa się androginem [...] Androgin jest płcią artystyczną par excellence, łączy dwie zasady, żeńską i męską, i je ze sobą równoważy [...] W postaci Giocondy umysłowa powaga genialnego mężczyzny łączy się z rozkoszą szlachetnej kobiety, jest androginizmem moralnym. W postaci świętego Jana pomieszanie form jest tak wielkie, że płeć staje się zagadką.

Ubrana w klejnoty
Charles Baudelaire
Klejnoty, 1862-1866
Nagą była najdroższa. Mej żądzy powolna
Zachowała klejnotów jeno błyskawice,
Wiedząc, jak barw muzyka upoić mnie zdolna,
Przypominając dumne Maurów niewolnice.
Gdy w tańcu pobrzęk ciśnie – szyderczy, stalowy –
Ten tłum połyskujący od blasku i kamieni,
Coś mnie porywa! Nurt krwi w serce bije nowy,
Kiedy dźwięk ze światłością się brata i mieni.

Kobieta-kwiat
Émile Zola
Upadek opata Mouret, 1875
Niżej rzędy malw grodziły wejście kratą kwiatów czerwonych, żółtych, lilaróżowych, białych; bicze ich tonęły w olbrzymich pokrzywach koloru śniedzi, które dyszały spokojnie parzącym jadem. Dalej – cudowny skok, kilka susów – i oto jaśminy wygwieżdżone słodkimi kwiatami; glicynie o liściach jak delikatna koronka; bluszcz jakby wycięty z lakierowanej blachy; giętki wiciokrzew obsypany okruszynami bladego koralu; rozkochany klematis wyciągający ramiona przystrojone białymi egretkami. Inne jeszcze rośliny, wątlejsze, czepiały się tamtych, splatały je silniej, wiązały wokół nich wonną osnowę [...] Bujna czupryna zieleni w powodzi kwiatów, z której wymykały się na wszystkie strony kosmyki, rozsypywała się szaleńczą kaskadą, przywodziła na myśl młodą olbrzymkę leżącą na plecach, omdlałą, z głową odrzuconą w spazmie namiętności, w powodzi wspaniałych, grubych włosów rozlewających się strugą zapachu.

Aubrey Beardsley, *Jan i Salome*, z: *The Latest Works of Aubrey Beardsley*, Londyn-Nowy Jork, 1901, Mediolan, Biblioteca Nazionale Braidense

Kobieta-klejnot
Joris Karl Huysmans
Na wspak, 1884
Arabeski zaczynały się rombami z lapis lazuli, przemykały się u podstaw kopuł, gdzie po mozaikach z masy perłowej pełzały tęczujące błyski, ognie pryzmatu [...]
Jest prawie naga; w szaleńczym wirze tańca rozwinęły się welony, opadły brokaty; ma już na sobie tylko majstersztyki złotnicze i przezroczyste minerały; stanik z gorsecikiem opina jej talię i, niczym wspaniała agrafa, jakiś cudowny klejnot poraża błyskami w zagłębieniu piersi; niżej opaska na biodrach zakrywa górę ud, o które obija się gigantyczny wisior, spływający rzeką karbunkułów i szmaragdów; wreszcie na ciele nagim, między stanikiem a opaską, uwypukla się brzuch z zapadliną pępka, którego otwór wydaje się pieczątką wyrzeźbioną w onyksie o tonach mlecznych, o różowościach paznokcia.
Od rozjarzonych promieni, tryskających z głowy Zwiastuna, rozpalają się wszystkie fasety klejnotów; kamienie ożywają, obrysowują ciało kobiety rozjarzonym konturem; kolą ją w szyję, nogi, ramiona płomykami szkarłatnymi jak węgle, fioletowymi jak palący się gaz, niebieskimi jak zapalony alkohol, białymi jak promienie słońca.

Obsesja kwiatu
Oskar Wilde
Portret Doriana Graya, 1891
Miękka woń róż napełniała pracownię, a ilekroć wietrzyk letni musnął drzewa w ogrodzie, przez otwarte drzwi wnikał ciężki zapach bzu lub mniej intensywna woń kwitnącego głogu.
Z kąta kanapy nakrytej perskim dywanem, na której leżał, wypalając jak zwykle niezliczone mnóstwo papierosów, lord Henryk Wotton mógł jeszcze chwytać blask rozkwitłego krzewu złotego deszczu o miodowej woni i barwie: drżące jego gałązki z trudem zdawały się dźwigać ciężar swej płomiennej piękności.

Kruchość i zepsucie
Paul Valéry
Narcyz, 1889-1890
O siostry, smutne lilie,
usycham z piękności.

6. Symbolizm

Piękno dekadentyzmu przenika poczucie rozkładu, omdlenia, osłabienia i niemocy; *Niemoc* to tytuł wiersza Verlaine'a, który można przyjąć za manifest (lub przejaw) całej przygody dekadenckiej. Poeta postrzegał swoje pokrewieństwo ze światem schyłku Rzymu i Cesarstwa Bizantyńskiego, przygniecionego przez historię zbyt długą i nazbyt wielką; wszystko zostało już powiedziane, wszystkich przyjemności już zaznano, na horyzoncie rysują się hordy barbarzyńców, których chora cywilizacja nie będzie umiała powstrzymać: nie pozostaje nic innego, jak zanurzyć się w zmysłowe radości podnieconej imaginacji, sporządzać listę skarbów sztuki, przesuwać zmęczone ręce wśród **klejnotów** nagromadzonych przez minione pokolenia. Iskrzące się złotymi kopułami Bizancjum było miejscem spotkania piękna, śmierci i grzechu.
Najbardziej znaczącym ruchem literackim i artystycznym wypływającym z dekadentyzmu był symbolizm, którego poetyka narzuciła pewną wizję sztuki zarazem i świata. U jego początków umieszcza się dzieło Charles'a Baudelaire'a. Poeta krąży po mieście przemysłowym, handlowym i zmechanizowanym, w którym nikt nie należy do samego siebie, a każdy zwrot do świata wewnętrznego wydaje się skazany na niepowodzenie: dzienniki prasowe (na które, jako element korupcji, fałszowania idei i gustów, wskazywał już Balzak) spłaszczają jednostkowe doświadczenie w ogólnikowych schematach; triumfująca właśnie fotografia w okrutny sposób unieruchamia rzeczywistość, utrwala ludzkie oblicze w osłupiałym spojrzeniu w obiektyw, odbiera danemu przedstawieniu wszelką aurę nieuchwytności, zabija – zgodnie z sądem wielu współczesnych – możliwość wyobraźni. Jak stworzyć na nowo szansę głębszego i prawdziwszego, intensywniejszego i bardziej tajemniczego doświadczenia?
Esej Edgara Allana Poego *Zasady poezji* ujmował teoretycznie piękno jako rzeczywistość, która zawsze jest gdzieś poza nami, poza naszymi wysiłkami, ażeby je unieruchomić. I właśnie na tle owego platonizmu piękna zarysowuje się idea pewnego świata sekretnego, świata tajemniczych analogii, który ukrywa zazwyczaj tak zwana naturalna rzeczywistość, a który objawia się jedynie spojrzeniu poety. Jak mówi sławny sonet Baudelaire'a, *Correspondences*, natura jest jak świątynia, której żywe kolumny pozwalają niekiedy ulecieć zmieszanym słowom: natura jest **lasem symboli**. Barwy i dźwięki, obrazy i rzeczy odwołują się do siebie wzajemnie, objawiając nam swoje pokrewieństwa i tajemnicze współbrzmienia.

Gustav Klimt,
Salome,
1909,
Wenecja,
Galleria d'Arte
Moderna

Klejnoty
Oskar Wilde
Portret Doriana Graya, 1891
Nieraz spędzał cały dzień na wyjmowaniu i porządkowaniu swych klejnotów. Posiadał znaczne zbiory: oliwkowy aleksandryt, czerwieniejący w świetle lampy, chryzoberyle o cienkich jak niteczki srebrnych żyłkach, perydoty koloru pistacji, różowe i winnożółte topazy, karbunkuły z płomiennego szkarłatu o drżących, czteropromiennych gwiazdach, purpurowe granaty, zielone hiacynty, pomarańczowe i fiołkowe spinelle i ametysty o mieniących się tonach rubinu lub szafiru. Lubił czerwone złoto kamienia słonecznego, perlistą biel kamienia księżycowego i załamującą się tęczę mlecznych opali.

Las symboli
Charles Baudelaire
Kwiaty zła, 1857
Natura jest świątynią, kędy słupy żywe
Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.
Człowiek śród nich przechodzi jak
symbolów lasem,
One mu zaś spojrzenia rzucają życzliwe.

Jak oddalone echa, wiążące się w chóry,
Tak sobie w tajemniczej, głębokiej jedności
– Wielkiej jako otchłanie nocy i światłości –
Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory.

Są aromaty świeże jak ciała dziecinne,
Dźwięczne i niby łąki zielone: są inne
Bogate i zepsute, silne, tryumfalne,

Które się rozlewają w światy idealne,
Jak ambra, benzoina, jako piżma wonne,
Gdzie duch przenika zmysły i wzajem
w nich tonie.

Henri de Fantin-Latour, *Un coin de table*, z lewej: Verlaine, Rimbaud, Elzéar, Blémont, Valade, Alcard, D'Hervilly, Pelleta, 1872, Paryż, Musée d'Orsay

Objawienie
Charles Baudelaire
Moje obnażone serce, 1861
W pewnych niemal nadprzyrodzonych stanach ducha cała głębokość życia objawia się w spektaklu, choćby był zwykłym, który mamy przed oczami. Staje się jego symbolem.

Sztuka poetycka
Paul Verlaine
Sztuka poetycka, 1874
Nade wszystko muzyki! Dla niej
Przenoś wiersz nieparzysty nad inne,
Roztopiony w powietrzu płynniej,
Bez ciężarów, co wstrzymują zdanie.
[...]
Bo nade wszystko chcemy Odcienia,
Odcienia, nie kolorów tęczy!
Och, tylko Odcień zaręczy
Sen ze snem, z fletnią rogu brzmienia!
[...]
Muzyki wszędzie, muzyki zawsze!
Niech z twojej duszy wiersz skrzydlaty
Ulatuje w nieznanych dusz światy,
W niebo innych miłości najdalsze.
Niech go na pięknej przygody pióra
Weźmie puszysty powiew poranku,
Niosący wonie mięty i tymianku...
A wszystko inne – to literatura.

Sugerować
Stéphane Mallarmé
Ankieta na temat ewolucji literackiej, 1897
Parnasiści biorą rzecz w całości i pokazują ją: jednak w ten sposób pozbawiają ją tajemnicy, odbierają umysłom rozkoszną radość wiary, że [także one] tworzą. Nazwać przedmiot, znaczy odjąć trzy czwarte radości poezji, która polega na stopniowym odgadywaniu. Sugerować go – oto marzenie. Jest to doskonały użytek z tej tajemnicy, jaką stanowi symbol: ewokować przedmiot, by ukazać pewien stan duszy, albo też wybrać jakiś przedmiot i stan duszy z niego wydobyć, za pomocą serii deszyfracji.

Poeta staje się szyfrantem owego sekretnego języka wszechświata, piękno jest ukrytą prawdą, którą wydobywa on na światło. Rozumiemy teraz, dlaczego, jeśli wszystko posiada moc **objawiania**, należy intensyfikować swoje doświadczenie w owych obszarach, gdzie zawsze jawiło się jako tabu, w otchłaniach zła i rozwiązłości, skąd mogą pochodzić zestawienia płodniejsze i bardziej gwałtowne, halucynacje zaś będą objawiały więcej niż cokolwiek innego. W *Correspondences* mówi Baudelaire o „mrocznej i głębokiej jedności" i stawia temu wiekowi serię pytań; ów rodzaj magicznej tożsamości pomiędzy człowiekiem i światem otwiera nas na pewne uniwersum, znajdujące się poza wszechświatem rzeczy rzeczywistych, odsłania nam rodzaj sekretnej duszy rzeczy lub – jeszcze lepiej – działanie poety za sprawą poezji nadaje rzeczom walory, jakich wcześniej nie miały.
Jeśli piękno wydobyte zostaje z tkanki zwyczajnych zdarzeń (czy ukrywają je one, czy odwołują się do piękna, które jest gdzieś poza nimi), problem polega na uczynieniu z języka doskonałego środka aluzyjności. Spójrzmy na ***Sztukę poetycką*** Paula Verlaine'a, najbardziej zrozumiały z programów symbolistów:

Édouard Manet, *Portret Stefana Mallarmé*, 1876, Paryż, Musée d'Orsay

poprzez umuzykalnienie języka, dozowanie światłocienia i aluzji wyzwalają się wszelkie odniesienia i rozjaśniają związki. W większym stopniu jednak niż Verlaine prawdziwą metafizykę tworzenia poezji wypracował Stéphane Mallarmé.
We wszechświecie, w którym panuje przypadkowość, jedynie słowo poetyckie może w nieodmiennej mierze wersu (owocu długiej cierpliwości i heroicznego wysiłku) zrealizować pewien absolut. Mallarmé myślał o *Grand Oeuvre* (Wielkiej Księdze, której poświęcił całe życie) jako „orfickim wytłumaczeniu ziemi, jedynym obowiązku poety i grze literackiej *par excellence*".
Nie chodziło o ukazanie rzeczy z całą dokładnością, z jasnością i rygorem poezji klasycznej. Mallarmé w poemacie *Divagations* pisał: „Nazwać przedmiot to odjąć poezji trzy czwarte radości poezji, która polega na stopniowym

odgadywaniu. **Sugerować** go – oto marzenie. Jest to doskonały użytek z tej tajemnicy, jaką stanowi symbol: ewokować stopniowo przedmiot. [...] Ustanowić pewną relację pomiędzy właściwymi obrazami, tak aby wyodrębnił się z nich pewien trzeci aspekt, roztapialny niejako i jasny, objawiony, ażeby go zgadnąć. [...] Mówię: kwiat! I z zapomnienia, gdzie mój głos odesłał jakiś jego opis – o ile jest to coś innego od znanych kielichów – muzycznie on się podnosi, idea sama, przyjemna". Technika zaciemniania, ewokowania poprzez białe przestrzenie, niewypowiedziane, poetyka nieobecności: tak tylko księga absolutna może objawić nareszcie „niezmienne koronki piękna".
Także tutaj widoczne jest platońskie dążenie poza ten świat, zarazem jednak i świadomość poezji jako działania magicznego, jako techniki jasnowidztwa. U Artura Rimbauda technika ta nałożyła się na życie autora: rozprzężenie wszystkich zmysłów otworzyło drogę do osiągnięcia zdolności jasnowidzenia. Estetyczna religia dekadentyzmu nie prowadziła wraz z Rimbaudem do – w sumie miłej i przyjemnej – ekscentryczności dandysa. Rozprzężenie ma cenę cierpienia, ideał estetyczny kosztuje. Rimbaud spopielił swoją młodość w poszukiwaniu absolutnego poetyckiego słowa. Kiedy poczuł, że nie może posunąć się już dalej, nie szukał w życiu odwetu za niemożliwy do spełnienia literacki sen. Niespełna dwudziestoletni usunął się ze sceny kulturalnej, przepadł w Afryce, gdzie umarł w wieku trzydziestu siedmiu lat.

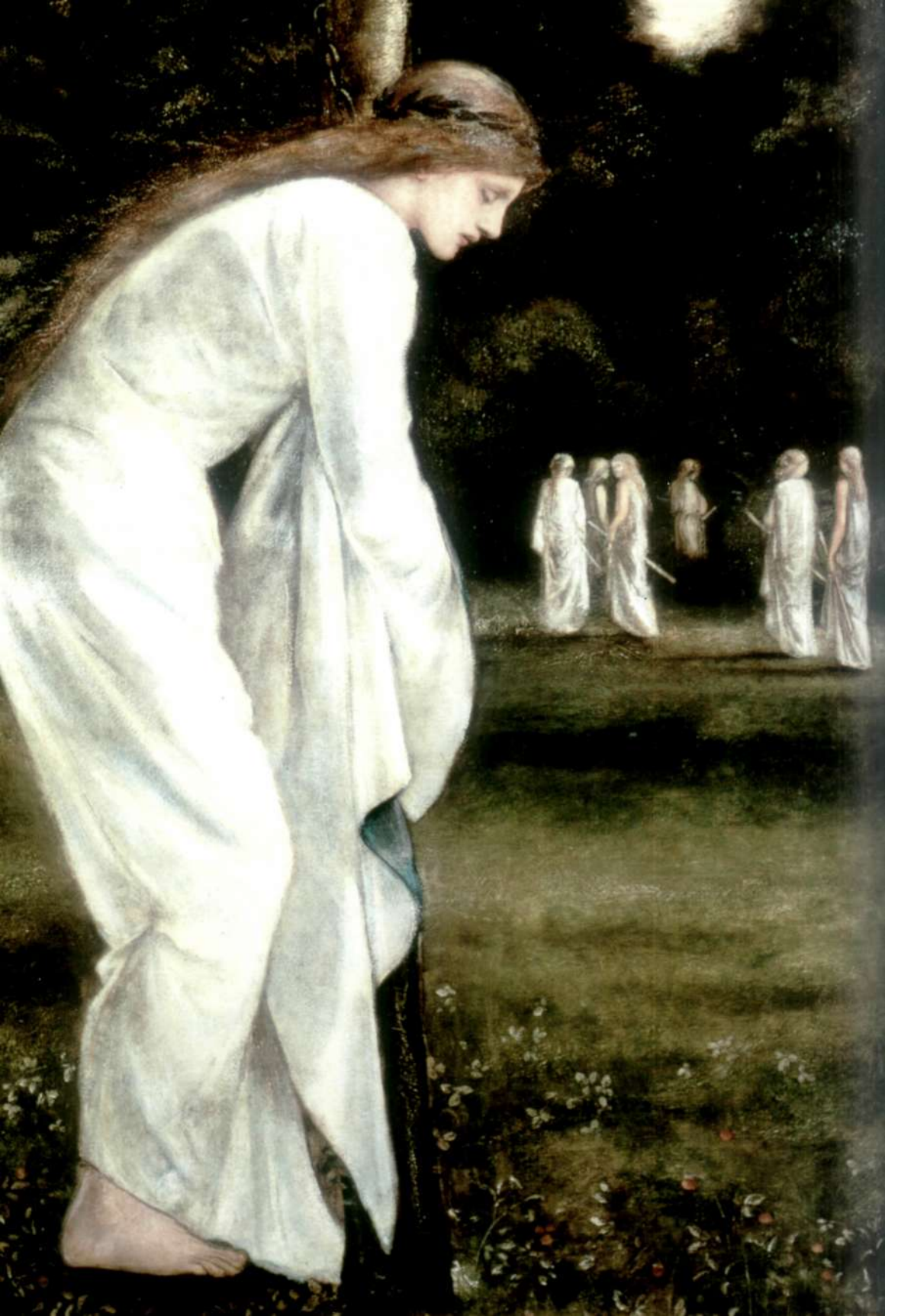
Piękno na moich kolanach
Artur Rimbaud
Sezon w piekle, 1873
Pewnego wieczoru wziąłem na kolana piękno. – I przekonałem się, że jest gorzkie. – Znieważyłem je.
Uzbroiłem się przeciw trybunałom.
Uciekłem. O czarownice, nędzo, nienawiści, powierzono wam mój skarb!
Zdołałem wygnać ze swojego umysłu wszelką ludzką nadzieję. Głuchym skokiem drapieżnika rzucałem się na każdą radość, by ją zdusić.
Wezwałem oprawców, żeby, konając, kąsać kolby ich karabinów. Wezwałem wszystkie plagi, by zadławić się piachem i krwią.
Moim bóstwem było nieszczęście. Tarzałem się w błocie. Suszył mnie wiatr zbrodni. Igrałem z obłędem.
I wiosna przyniosła mi okropny śmiech idioty.

Wierzyłem we wszystkie czary
Artur Rimbaud
Sezon w piekle, 1873
Od dawna chwaliłem się, że zawładnąłem wszystkimi krajobrazami, jakie tylko są możliwe, i uważałem za warte śmiechu współczesne sławy malarstwa i poezji.
Lubiłem idiotyczne obrazy, zdobne nadproża, dekoracje, namioty linoskoczków, szyldy, jarmarczne malowanki; niemodną literaturę, łacinę kościelną, erotyczne książki nie liczące się z ortografią, romanse naszych dziadków, baśnie czarodziejskie, książeczki dla dzieci, stare opery, niedorzeczne refreny, naiwne rytmy.
Śniłem krucjaty, odkrywcze wyprawy, o których brak sprawozdań, republiki bez historii, stłumione wojny religijne, obyczajowe rewolucje, przemieszczenia ras i kontynentów: wierzyłem we wszystkie czary.

7. Estetyczny mistycyzm

Podczas gdy Baudelaire pisał *Correspondences* (opublikowane w 1857 roku w zbiorze *Kwiaty zła*), angielską społeczność artystów zdominował John Ruskin. Zareagował on – ten temat jest stały – na głuchą niepoetyczność świata przemysłowego, nawołując do powrotu do cierpliwego i pełnego miłości rzemiosła wieków średnich i społeczeństwa XV wieku; najbardziej jednak interesuje nas mistycyzm szerzącej się religijności, w której zanurzał on swoje spekulacje na temat piękna. Miłość do piękna jest pełną czci miłością do cudu natury i boskiej pieczęci, który się na niej odciska; natura objawia nam w rzeczach zwykłych „parabole rzeczy głębokich, analogie boskości". „Wszystko jest adoracją", a jednak „i najwyższa doskonałość nie może istnieć bez domieszki pewnej ciemności". „Platońskie" dążenie ku przejrzystemu pięknu, poczucie tajemnicy, odwołanie do sztuki średniowiecznej i prerafaelickiej: oto kwestie Ruskinowego kaznodziejstwa, które pobudzają malarzy i poetów angielskich tego okresu, szczególnie tych, którzy łączą się w 1848 roku w Bractwie Prerafaelitów, założonym przez Dantego Gabriela Rossettiego. W ich dziełach – między innymi Edwarda Burne'a-Jonesa, Williama Holmana-Hunta, Everetta Millais'go – tematy i techniki malarstwa prerenesansowego, które zafascynowały już niemieckich „Nazareńczyków" pracujących w Rzymie na początku wieku, wyrażają atmosferę łagodnego, naładowanego zmysłowością mistycyzmu. Rossetti przykazuje: „Maluj tylko to, czego chce twoje serce, i maluj zwyczajnie; Bóg jest w każdej rzeczy, Bóg jest miłością"; ale jego kobiety, jego Beatrycze i jego Wenery mają usta cielesne i oczy rozpalone pragnieniem. Bardziej niż panie anielskie średniowiecza przywodzą na myśl perwersyjne kobiety z wierszy Swinburne'a, mistrza dekadentyzmu poetyckiego w Anglii.

John Everett Millais, *Niewidoma dziewczyna*, detal, 1856, Birmingham, City Museum and Art Gallery



8. Ekstaza w rzeczy

Edward Burne-Jones, *Księżniczka zaklęta w drzewo*, 1866, Nowy Jork, The Forbes Collection

Jako potężny prąd przenikający całą literaturę europejską, symbolizm do dziś ma naśladowców. Wypływa z niego jednak odmienny sposób rozumienia rzeczywistości: rzeczy są źródłami objawienia. Chodzi o technikę poetycką zdefiniowaną na poziomie teoretycznym przez młodego Jamesa Joyce'a w pierwszych dwóch dziesięcioleciach XX wieku (w *Stefanie bohaterze* i *Portrecie artysty z czasów młodości*), ale możemy ją odnaleźć w odmiennej formie u wielu innych wielkich powieściopisarzy tego okresu. Źródłem owej postawy jest dzieło krytyczne Waltera Patera, w którym streszczają się wszystkie tematy wrażliwości dekadenckiej: poczucie przejściowości epoki (jego bohater, Mariusz Epikurejczyk, jest estetą, dandysem z czasów późnego cesarstwa rzymskiego); omdlewająca słodycz jesieni kultury (całość wyrafinowanych barw, zbytkownych i delikatnych farb, subtelnych wrażeń); podziw dla świata renesansowego (sławne jego studia o Leonardzie); podporządkowanie każdej innej wartości pięknu (zdaje się, że pewnego dnia na pytanie: „Ale dlaczego powinniśmy być dobrzy?", miał odpowiedzieć: „Dlatego, że to jest takie piękne").

Wszelako na stronach *Marius the Epicurean*, a przede wszystkim w konkluzji eseju *Renesans* (1873) Pater rozwinął precyzyjną estetykę **wizji epifanicznej**. Pater nie używa słowa „epifania" (stosowanego potem przez Joyce'a w znaczeniu „ukazania się"), ale ma na myśli jej pojęcie: istnieją chwile, w których – w szczególnym stanie emocji (godzina dnia, niespodziewane zdarzenie, które przykuwa raptownie naszą uwagę) – rzeczy jawią nam się w nowym świetle. Nie odsyłają nas do jakiegoś piękna poza nimi, nie ewokują żadnej *correspondence*: pojawiają się po prostu z intensywnością, która przedtem była nam nie znana, uobecniają się tak pełne znaczenia, że

Wizja epifaniczna
Walter Pater
Esej o renesansie, 1873

W każdej chwili pewien kształt dłoni lub twarzy osiąga doskonałość, pewien odcień wzgórz lub morza okazuje się bardziej wyszukany od innych, pewien odcień namiętności, intuicja lub pewnego rodzaju intelektualne podniecenie stają się dla nas nieodparcie rzeczywiste i pociągające, jednak tylko w tej chwili. Nie owoc doświadczenia, ale samo doświadczenie jest celem. [...] Płonąć nieustannie silnym płomieniem klejnotu, przedłużać tę ekstazę, oto warunki udanego życia. [...] Choć wszystko topnieje u naszych stóp, możemy jednak uchwycić każdą wyjątkową namiętność i każdy sąd, który zdaje się na chwilę uwalniać ducha, każde poruszenie zmysłów, niezwykłe barwy, dziwne zapachy, dzieło rąk artysty lub twarz przyjaciela.

Berenice Abbott, *Joyce*, 1926

rozumiemy, iż tylko w tej chwili posiedliśmy pełne doświadczenie – i że życie godne jest przeżycia tylko po to, by zaznać takich doświadczeń. Epifania jest pewną ekstazą, lecz ekstazą bez Boga: nie jest ona transcendencją, ale duszą rzeczy tego świata, jest – jak już powiedziano – ekstazą materialistyczną. Stefana, bohatera młodzieńczych powieści Joyce'a, poruszały chwilami zdarzenia pozornie nieznaczące, głos kobiety, która śpiewa, zapach zgniłej kapusty, zegar na placu, którego świetliste oko nagle zapala się w nocy: „Stefan zaczął na prawo i lewo zauważać przypadkowe słowa, głupio zdumiony, że słowa te w ciszy stały się nagle pozbawione swojego bezpośredniego znaczenia, aż w końcu każdy najbanalniejszy szyld sklepu związał się z jego umysłem jak zaklęcie, i dusza mu się zmarszczyła, wzdychając, jak postarzała".

Dziewczyna ptak
James Joyce
Portret artysty z czasów młodości, 1917
Jakaś samotna dziewczyna stoi przed nim w milczeniu pośrodku nurtu i patrzy ku morzu. Wygląda, jak gdyby ją ktoś zaklął w postać niezwykłego i pięknego morskiego ptaka. Ma długie, smukłe, obnażone nogi, wiotkie jak u żurawia, nieskazitelnie czyste poza miejscami, gdzie szmaragdowe pasmo wodorostów tworzy znak na ciele. Uda, pełniejsze i o miękkim odcieniu kości słoniowej, obnażone są prawie do bioder, na których białe koronki majteczek wyglądają jak ptasie upierzenie, jak miękki biały puch. Szaroniebieska sukienka, śmiało zakasana wokół pasa, opada z tyłu na kształt jaskółczego ogona. Pierś ma jak ptak, delikatną, lekko wypukłą; lekko wypukłą i delikatną jak pierś ciemnopiórej gołębicy. Tylko jasne, długie włosy są dziewczęce, dziewczęca również i cudem śmiertelnej piękności owiana jest jej twarz. Jest sama. Milcząco spogląda ku morzu, lecz odczuwszy jego obecność i uwielbienie zawarte w spojrzeniu, zwraca nań oczy i spokojnie wytrzymuje jego wzrok, bez wstydu czy rozwiązłości. Długo, długo wytrzymuje jego wzrok, a potem spokojnie odwraca oczy i przenosi je na wodę, lekko poruszając ją stopą w prawo i lewo. Pierwszy słaby odgłos lekko rozgarnianej wody przerywa ciszę lekkim, słabym i szemrzącym pluskiem, słabym jak senne echo dzwonu, w prawo i lewo, w prawo i lewo, a blady rumieniec mieni się na jej policzku.
„Ojcze niebieski!" – krzyknęło coś w duszy Stefana w wybuchu ziemskiej radości.
[...] Nieposkromiony anioł ukazał mu się, anioł śmiertelnej młodości i piękna, wysłannik z królewskich pałaców życia, by po chwili ekstazy rozewrzeć przed nim bramy wszystkich szlaków błędu i chwały. Naprzód więc, dalej, wciąż dalej!

Jacques Emile Blanche, *Portret Marcela Prousta*, ok. 1900, Paryż, Musée d'Orsay

Gdzie indziej epifania Joyce'owska związana jest jeszcze z klimatem estetycznego mistycyzmu; postać młodej dziewczyny nad morzem może się poecie objawić jako mityczny ptak, ten sam „widzialny duch piękna", który otula go „jak płaszcz". U innych pisarzy, na przykład u Marcela Prousta, objawienie zdarza się za sprawą gry pamięci: na pewien obraz lub smak nakłada się pamięć innego obrazu i odmiennego wrażenia odczuwanego w innej chwili. Poprzez zwarcie „pamięci mimowolnej" objawia się pewne pokrewieństwo pomiędzy wydarzeniami naszego życia, któremu jedność nadaje spoiwo przypomnienia.

Wszelako także tu uprzywilejowane doświadczenie tych chwil nadaje sens życiu jako pogoni za pięknem, a chwile te możliwe są wtedy, kiedy stajemy się zdolni ekstatycznie wejść w serce rzeczy, które nas otaczają.

Naturalnie z ideą epifanii jako wizji autorzy ci łączą ideę epifanii jako kreacji: jeśli możemy czasem ulotnie zakosztować epifanicznego zachwytu, to tylko sztuka pozwala nam zakomunikować go innym, a nawet najczęściej to tylko sztuka pozwala wydobyć go z nicości, nadając znaczenie naszym doświadczeniom.

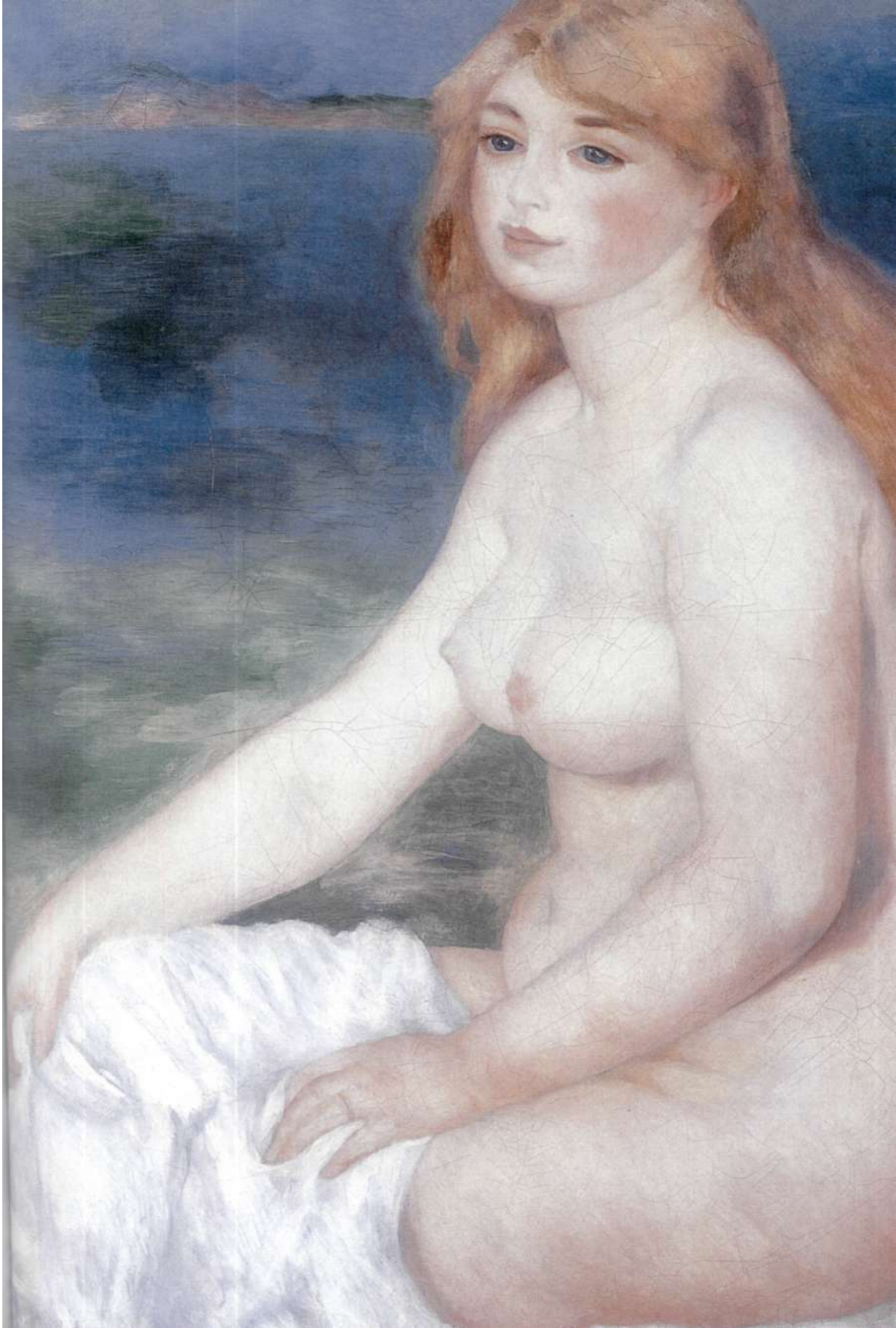
Jak wyraził to przez Stefana Joyce: „Artysta, który chciał starannie wyplątać subtelną duszę obrazu z siatki otaczających ją okoliczności i wcielić ją na powrót w pewne okoliczności artystyczne, wybrane jako bardziej dla niej odpowiednie w jej nowej funkcji, był największym artystą". Raz jeszcze mamy odwołanie do Baudelaire'a, który naprawdę był źródłem wszystkich owych prądów: „Cały świat widzialny jest niczym innym jak lasem obrazów i symboli, którym wyobraźnia (czyli sztuka) przyznała miejsce i wartość relatywną: jest rodzajem paszy, którą wyobraźnia musi przetrawić i przemienić".

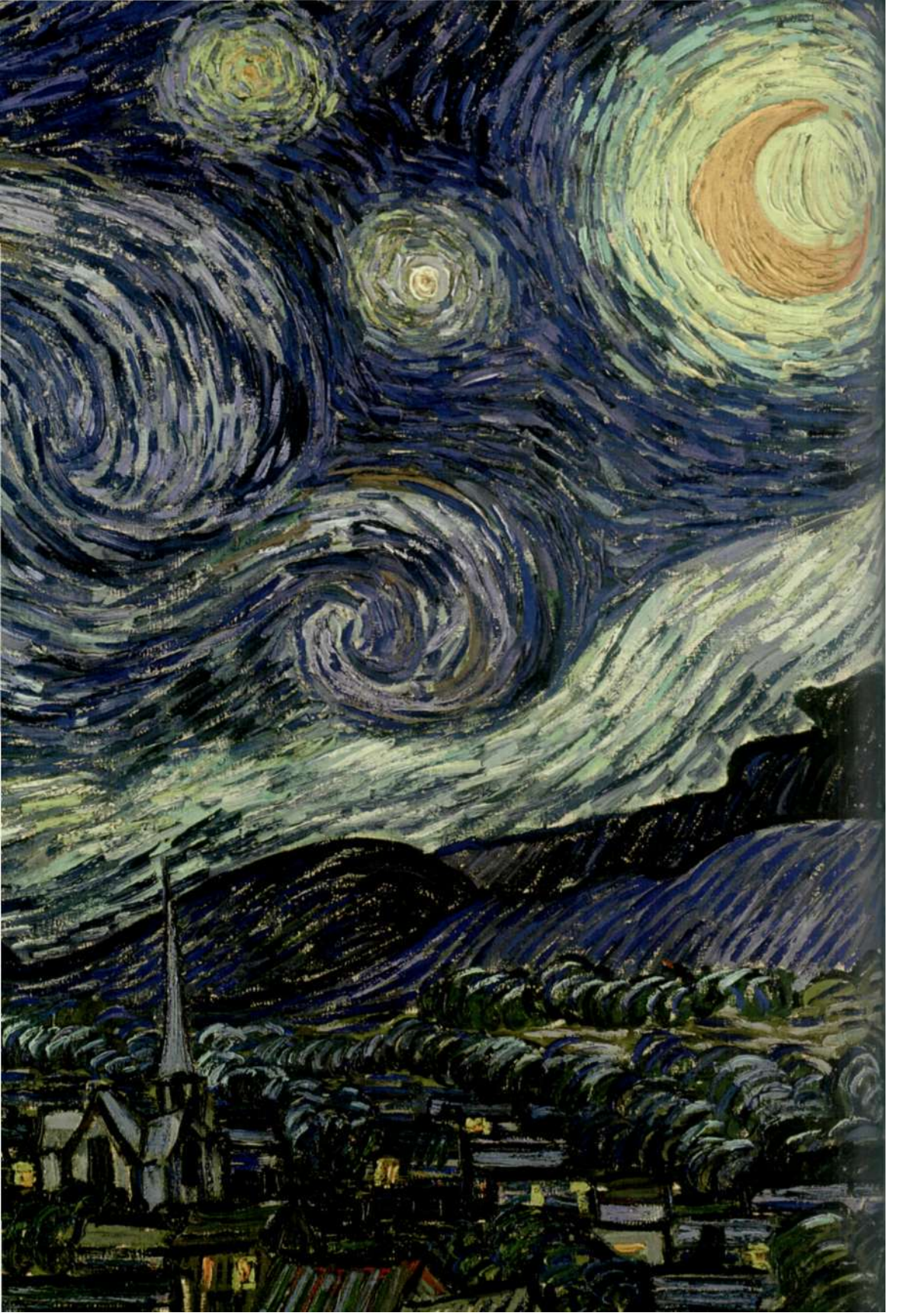
9. Impresja

Wraz z epifaniami pisarze wypracowali technikę wizji; niekiedy nawet wydaje się, że chcieli zastąpić malarza; wszelako technika epifanii jest w wysokim stopniu literacka i nie ma właściwego odpowiednika w teoriach sztuk przedstawiających.
Nie jest jednak przypadkiem, że w tomie *W cieniu zakwitających dziewcząt* Proust długo bawił się opisem nie istniejącego malarza, Elstira, w którego sztuce można rozpoznać analogie z dziełami impresjonistów. Elstir portretuje rzeczy tak, jak jawią się w pierwszej chwili, owej jedynej i prawdziwej, w której nasza inteligencja nie przyłączyła się jeszcze, by wyjaśnić, czym one są, i w której nie zastępujemy jeszcze wrażenia, jakie na nas wywierają bezpośrednio, pojęciem, jakie o nich mamy. Elstir sprowadza rzeczy do bezpośrednich wrażeń i poddaje je pewnej „metamorfozie". I Manet, który utrzymywał, że „jest jedna tylko rzecz prawdziwa: namalować za pierwszym razem to, co się widzi" i że „nie maluje się pejzażu, morza ani postaci, lecz oddaje się wrażenie jakiejś godziny dnia pejzażu, morza czy postaci"; i van Gogh, który w swoich postaciach pragnął wyrazić coś wiecznego, ale „poprzez wibrację kolorów"; i Monet, który nazwał impresją jeden ze swoich obrazów (nadając mimowolnie nazwę całemu kierunkowi); i Cézanne, który utrzymywał, że chce objawić jabłko, które przedstawia duszę przedmiotu, swą jabłkowitą istotę: wszyscy oni wykazują pokrewieństwo intelektualne z późnosymbolicznym nurtem, który nazwać możemy „epifanicznym".

Claude Monet,
Katedra w Rouen,
1892-1894,
Paryż,
Musée d'Orsay

na str. 357
Auguste Renoir,
Kąpiąca się blondynka,
1882,
Turyn,
Pinacoteca Giovanni Agnelli

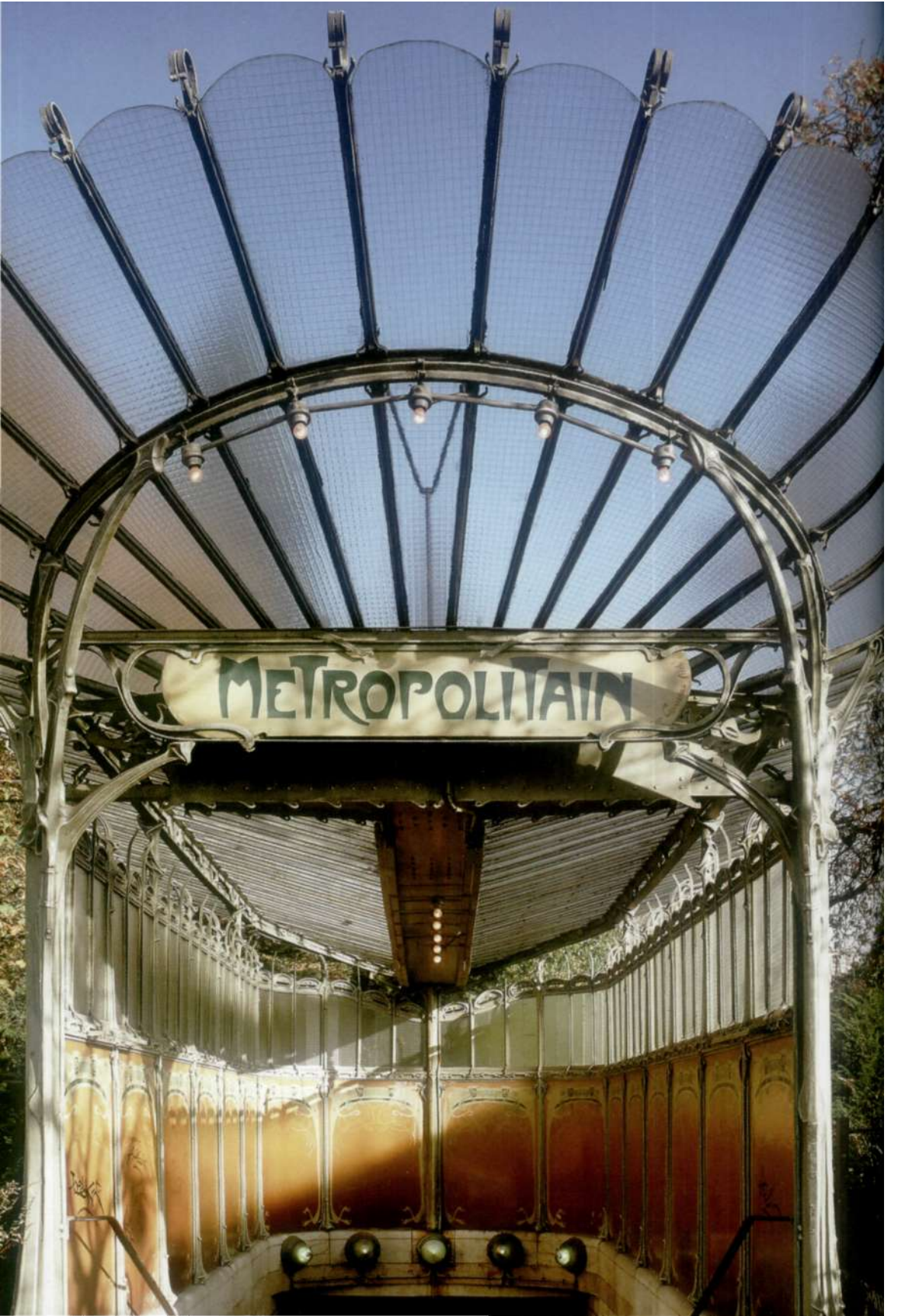




Paul Cézanne,
Jabłka i biskwity,
1890-1895,
Paryż,
Musée de l'Orangerie

na str. 358
Vincent van Gogh,
Gwiaździsta noc,
detal,
1889,
Nowy Jork,
Museum of Modern Art

Impresjoniści nie dążyli do urzeczywistnienia piękności transcendentnych: chcieli rozwiązać problemy techniki malarskiej, wymyślić nową przestrzeń, nowe możliwości percepcyjne, tak jak Proust pragnął objawić nowe wymiary czasu i świadomości, i jak Joyce postanowił dogłębnie zbadać mechanizmy psychologicznego kojarzenia.
Symbolizm zrodził nowe techniki kontaktu z rzeczywistością; poszukiwanie piękna opuszcza niebo i prowadzi artystę do zanurzenia się w życie materii. W miarę postępowania tą drogą będzie on zapominał coraz bardziej nawet ów *ideał piękna, który dotychczas go prowadził, i zacznie rozumieć sztukę już nie* jako zapis i technikę wywoływania estetycznej ekstazy, ale jako narzędzie poznania.


METROPOLITAIN

Rozdział XIV

Nowy przedmiot

1. Solidne piękno wiktoriańskie

Idea piękna jest względna nie tylko w różnych epokach historycznych. Nawet w tej samej epoce, a nawet w tym samym kraju mogą współistnieć różne ideały estetyczne. Gdy z jednej strony rodził się i rozwijał estetyczny ideał dekadentyzmu, z drugiej rozkwitał ideał piękna, który nazwiemy wiktoriańskim. Okres od Wiosny Ludów w 1848 roku do kryzysu ekonomicznego końca wieku przez historyków jest ogólnie określany jako „wiek burżuazji". W epoce tej doszły do szczytu umiejętności mieszczaństwa przedstawiania własnych wartości nie tylko na polu handlu i podbojów kolonialnych, ale także w życiu codziennym: burżuazyjne – lub, ściślej, ponieważ hegemonię miała burżuazja brytyjska – „wiktoriańskie" były obyczaje moralne, kanony estetyczne i architektoniczne, zdrowy rozsądek, zasady ubierania się, zachowań publicznych, wystroju wnętrza.

Augustus Welby Pugin, *Sofa gotycka*, ok. 1845

na str. 360
Hector Guimard, Stacja paryskiego metra, 1912

Obok własnej potęgi militarnej (imperializm) i ekonomicznej (kapitalizm) burżuazja popisywała się także własną pięknością, w której łączyły się cechy pragmatyzmu, solidności i trwałości, odróżniające umysłowość mieszczańską od arystokratycznej.
Świat wiktoriański (i w ogóle mieszczański) był prostolinijny, ofiarowywał pewne uproszczenie życia i doświadczenia w sensie czysto praktycznym: rzeczy są słuszne lub błędne, piękne lub brzydkie, bez zbędnego upodobania do dwuznaczności, do cech mieszanych i ambiwalentnych. Mieszczanin nie musi wybierać pomiędzy altruizmem a egoizmem: jest egoistą w świecie zewnętrznym (na giełdzie, wolnym rynku i w koloniach), a dobrym ojcem, wychowawcą i filantropem w czterech ścianach swojego domu. Mieszczanin nie ma dylematów moralnych: jest moralistą i purytaninem w domu, a hipokrytą i libertynem wobec młodych kobiet z dzielnic robotniczych poza domem.
Tego uproszczenia w sensie praktycznym nie odczuwano jako dwuznaczności: przeciwnie, odzwierciedlało się także w rodzinnej autoprezentacji **domu mieszczańskiego** w przedmiotach, meblach i rzeczach, które koniecznie powinny wyrażać piękno – luksusowe i solidne.
Piękno wiktoriańskie nie jest zmącone koniecznością wyboru pomiędzy luksusem a funkcjonalnością, pomiędzy pozorem a istotą, pomiędzy duchem a materią.

Dom mieszczański
Eric John Ernest Hobsbawm
Triumf burżuazji, 1975
Dom był kwintesencją świata mieszczańskiego, w nim bowiem i w nim tylko można było zapomnieć albo ujarzmić w sposób sztuczny problemy i sprzeczności społeczeństwa. Tu i tylko tu rodziny mieszczańskie, a w jeszcze większym stopniu drobnomieszczańskie, mogły podtrzymywać iluzję harmonijnego i hierarchicznego szczęścia, zamkniętego w kręgu rękodzieł, które były jego demonstracją, a zarazem czyniły je możliwym; mogły wieść jeszcze owo życie wymarzone, które swój wyraz najwyższy znajdowało w domowym rytuale, systematycznie w tym celu rozwijanym: w celebrowaniu Bożego Narodzenia. Wieczerza wigilijna (wymyślona w Niemczech, ale – dzięki królewskiemu patronatowi – prędko przyjęta również w Anglii), kolędy – znana przede wszystkim austriacka *Stille Nacht* – stanowiły jednocześnie symbol zimnego świata zewnętrznego, ciepełka rodzinnego kręgu i sprzeczności między nimi. Najbardziej bezpośrednim wrażeniem burżuazyjnego wnętrza połowy wieku jest przepełnienie i hipokryzja: duża ilość przedmiotów, najczęściej zamaskowanych poduszkami, tkaninami, draperiami i tapetami i zawsze, jakakolwiek by była ich natura, wyrafinowanych. Żaden obraz bez złoconej ramy, bez grawerunku albo intarsji, a nawet obicia w jedwab, żadnego krzesła bez wyściółki, żadnej tkaniny bez frędzli, żadnego wyrobu z drewna, poprzez który nie przeszłaby tokarka, żadnej powierzchni bez ozdoby lub jakiegoś na niej bibelotu. Była to niewątpliwie oznaka bogactwa oraz prestiżu [...]
Przedmioty wyrażały swoją cenę i w czasach, kiedy prawie wszystkie przedmioty domowego użytku wciąż jeszcze na szeroką skalę produkowane były ręcznie, dopracowanie było w dużej mierze wskaźnikiem kosztu, obok rzadkiego materiału. Cenę płacono też za komfort, który nie był zatem tylko odczuwany, lecz także widzialny. Przedmioty nie były jednak tylko utensyliami lub symbolami społecznej pozycji i sukcesu. Miały wartość same w sobie jako wyraz osobowości, jako pewien program, a zarazem rzeczywistość mieszczańskiego życia, a nawet przemiany człowieka.

Od solidnych i wygładzonych ram po fortepian służący do nauki dzieciom, niczego nie pozostawiano przypadkowi: nie było przedmiotu, powierzchni, dekoracji, która nie opowiadałaby jednocześnie o swojej cenie i ambicji trwania w czasie, niezmienna jak nadzieja na *British way of life*, którą artylerzyści i banki angielskie szerzyły na cztery strony świata.
Estetyka wiktoriańska wyrażała zatem fundamentalną sprzeczność, wypływającą z obarczenia królestwa piękna funkcją praktyczną.
W świecie, w którym każdy przedmiot staje się, poza swoimi zwykłymi funkcjami, także towarem, w którym na każdą wartość użytkową (zastosowanie, funkcja lub estetyka przedmiotu) nakłada się wartość wymienna (cena przedmiotu i jego rola wskaźnika określonej sumy pieniędzy), także estetyczne delektowanie się pięknym przedmiotem przekształca się w pokaz jego handlowej wartości.
Piękno łączy się w końcu już nie tylko ze zbytkiem, lecz także z wartością: przestrzeń zajmowana kiedyś jedynie przez coś mglistego i nieokreślonego, zostaje teraz wypełniona funkcją praktyczną przedmiotu. Ewolucja przedmiotów, podczas której różnica między formą a funkcją będzie się zmniejszała, nacechowana będzie tą pierwotną dwoistością.

Tea party,
ok. 1880,
Anglia,
Narodowe Historyczne
Archiwum Fotograficzne

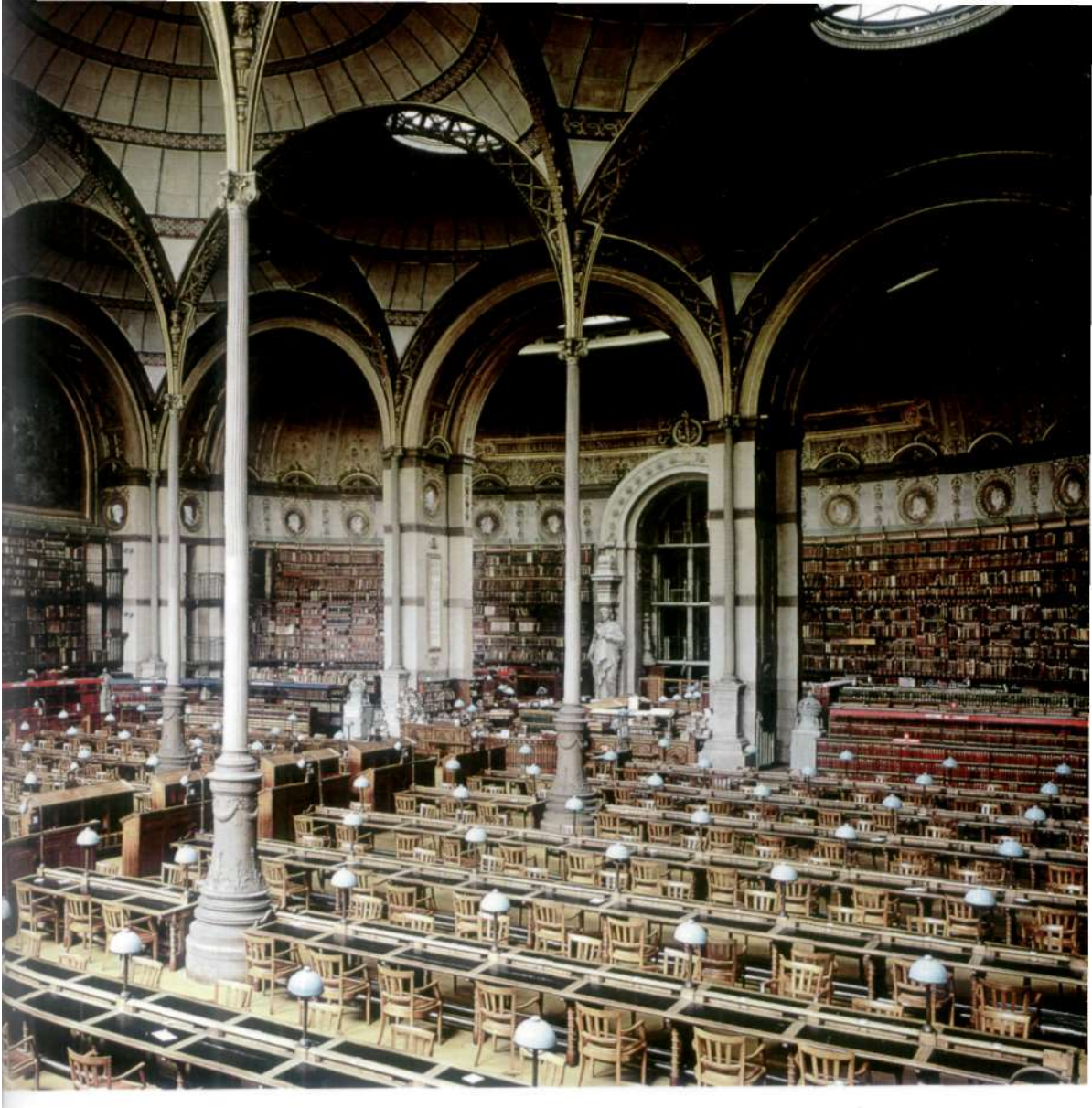
2. Szkło i żelazo: nowe piękno

Dodatkowym elementem dwoistości było czyste rozróżnienie pomiędzy wnętrzem (domostwem, moralnością, rodziną) i tym, co zewnętrzne (rynkiem, koloniami, wojną). „Miejsce dla każdej rzeczy i każda rzecz na swoim miejscu" – głosiło motto Samuela Smilesa, pisarza bardzo wówczas znanego z umiejętności wyrażania jasnym i pouczającym językiem mieszczańskiej moralności *self help*.

Do kryzysu tego rozróżnienia przyczynił się długotrwały kryzys ekonomiczny końca wieku (1873-1896), który podminował poczucie pewności postępującego i nieograniczonego wzrostu światowego rynku, rządzonego „niewidzialną ręką", a nawet wiarę w racjonalność i sterowność procesów ekonomicznych. Z drugiej strony, do kryzysu form wiktoriańskich i przyjęcia nowych na przełomie XIX i XX wieku przyczyniło się też użycie nowych materiałów, w których wyraża się architektoniczne piękno budowli.

Początek prawdziwej rewolucji architektonicznej, której istotą było łączenie szkła, żelaza i żeliwa, sięgał połowy XIX wieku i pozytywistycznej utopii zwolenników Saint-Simona, przekonanych, że ludzkość doszła do szczytu swojej historii: stadium organicznego. Zwiastunami nowości były budowle publiczne projektowane przez Henriego Labrouste'a: Bibliothèque de Saint-Geneviève (od której realizacji zaczął się neoklasycyzm) i Bibliothèque Nationale de France.

Labrouste (w 1828 roku wzbudził sensację drobiazgową rozprawą, w której wykazał, że jedna ze świątyń Paestum była w rzeczywistości budowlą publiczną) przekonany był, że budynki nie powinny wyrażać idealnego piękna –



str. 364 i 365
Henri Labrouste,
Bibliothèque Nationale
de France,
1875-1880,
Paryż

Neoklasycyzm
A. E. Richardson
„Architectural Review", 1911
[...] Prawdziwy styl neoklasyczny stanowi syntezę długiej drogi projektowania i odbicie nieznużonego umysłu projektanta, który zebrawszy wiele idei na opracowywany przez siebie temat, łączy je w tyglu swojej wyobraźni, udoskonalając tak długo, aż wytworzony w ten sposób metal zaświeci pełnym swoim blaskiem.
Każdy metal służy do tego celu.
Za pomocą takich środków, i tylko takich, możliwe jest oryginalne projektowanie.

Wieża Eiffla w Paryżu

Joseph Paxton, *Crystal Palace*, 1851, Londyn, National Museum of Science and Industry

rozmyślnie je odrzuca – ale dążenia społeczne ludu, który będzie z budowli tej korzystał. W śmiałych systemach oświetleniowych i kolumnach z żeliwa, nadających formę przestrzeniom i masom dwóch wielkich bibliotek paryskich, urzeczywistnia się model piękna, które głęboko przenika duch społeczny, praktyczny i postępowy. Piękno artystyczne wyraża się zatem w pojedynczych elementach konstrukcji: po najmniejszy nawet gwóźdź i śrubę, nie ma materiału, który nie stałby się na nowo stworzonym przedmiotem sztuki.
W Anglii także narastało przeświadczenie, że nowe piękno XX wieku powinno się wyrażać siłami nauki, przemysłu i handlu, których przeznaczeniem jest zająć miejsce wartości moralnych i religijnych – teraz już przebrzmiałych: tak uważał Owen Jones, autor projektu Kryształowego Pałacu, zrealizowanego potem przez Josepha Paxtona.
Piękno budynków ze szkła i żelaza budziło w Anglii sprzeciw teoretyków powrotu średniowiecza (Pugin, Carlyle) i neogotyku (Ruskin, Morris), który doszedł do głosu w założeniu Central School of Arts and Crafts.
Symptomatyczne jednak, że ów sprzeciw, którego jądro stanowiła regresywna utopia powrotu do piękna natury i negacja nowego piękna cywilizacji maszyn,

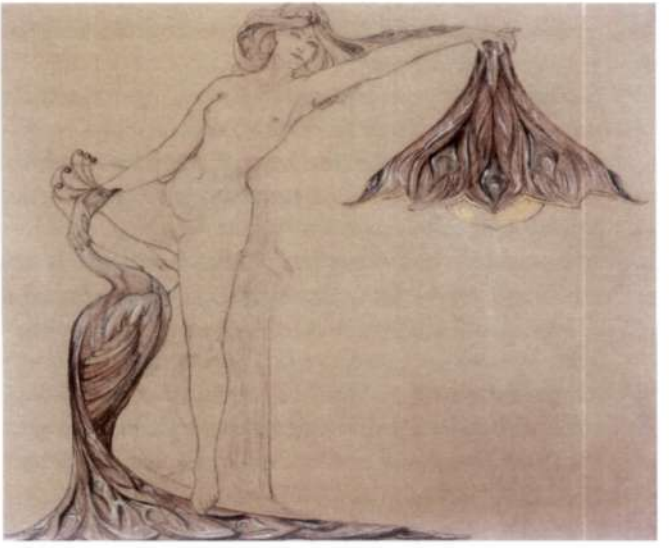
Augustus Welby Pugin, *Wnętrze neogotyckie*

nie podaje w wątpliwość (przeciwnie niż zrobi to Wilde) przekonania, że piękno powinno wyrażać także funkcję społeczną; chodzi tylko o to, jakie funkcje powinny odzwierciedlać fasady budowli.

Celem architektury jest, według Ruskina, urzeczywistnienie piękna naturalnego, które powstaje dzięki zharmonizowaniu budowli z pejzażem: jedynie rustykalne piękno, które wyrzeka się nowych materiałów w imię naturalności drzewa i kamienia, jest w stanie wyrazić witalnego ducha ludu. Chodzi o piękno uchwytne i dotykalne, które wyraża się w fizycznym kontakcie z fasadą i materiałami budynków oraz objawia historię, namiętności i naturę jego twórców. Piękny dom można stworzyć jednak tylko wtedy, gdy poza „dobrą architekturą" kryją się ludzie szczęśliwi, nie zaś wyalienowane jednostki miasta przemysłowego. Utopijny socjalizm Morrisa posuwa się aż do marzenia o powrocie do form socjalnych średniowiecza – osad wiejskich i cechów rzemieślniczych – w przeciwieństwie do alienacji wielkich metropolii, zimnego i sztucznego piękna z żelaza, seryjności produkcji przemysłowej.

3. Od art nouveau do art déco

Central School of Arts and Crafts, gloryfikując piękno rzemieślnicze i proponując powrót do pracy ręcznej, przeciwstawiała się wszelkim połączeniom między przemysłem a naturą. W dziedzinie sztuki jednym z najbardziej bezpośrednich rezultatów ruchu była art nouveau, która rozpowszechniała się na przełomie dwóch wieków ze znamienną prędkością na polu sztuki dekoracyjnej, bibelotów i *designe'u*. Warto zauważyć, że odmiennie od innych prądów artystycznych, definiowanych *a posteriori* (tak jak barok, manieryzm itp.), art nouveau wypływała i określała się „z nizin", spontanicznie przybierając różne nazwy wedle kraju, z którego pochodziła: Jugendstil w Niemczech, Sezession w Austrii, liberty (od imienia właściciela sieci wielkich sklepów) we Włoszech. Art nouveau wywodzi początek z książkowych ornamentów: winiety, ramki, inicjały czynią z książek obiekty, w których wyszukane piękno dekoracji łączy się ze zwykłą funkcją przedmiotu. To umieszczanie dekoracji na przedmiocie-towarze tak zwykłym i rozpowszechnionym było symptomem nieprzezwyciężonego popędu do ubierania form strukturalnych w nowe i miękkie linie: piękno to prędko zawładnęło oknami z żelaza, bramami paryskiego metra, budowlami, przedmiotami wyposażenia. Można by mówić nawet o pięknie narcystycznym: tak jak Narcyz, odbijając się w wodzie,



Philippe Wolfers, *La Fée Paon*, lampa elektryczna, ok. 1901

projektuje poza siebie własny obraz, tak w art nouveau piękno wewnętrzne rzutuje na obiekt zewnętrzny i go opanowuje, spowijając go swymi liniami. Piękno **Jugendstilu** jest pięknem linii, które nie gardzi wymiarem fizycznym i zmysłowym: jak szybko odkryli artyści, także ciało ludzkie – szczególnie kobiece – może być spowite w linie miękkie, asymetryczne i faliste, aby pozwolić pogrążyć się głęboko w czymś w rodzaju rozkosznego wiru. Stylizacja postaci nie jest tylko elementem dekoracyjnym. Strój Jugendstilu, zwłaszcza powiewające szale, jest rodzajem nie tylko zewnętrznego, ale nade wszystko wewnętrznego uniformu: falujący krok Isadory Duncan, spowitej w bladozielone zasłony królowej tańca, która zdaje się być inkarnacją niepokojących gotyckich piękności prerafaelitów, jest prawdziwą ikoną epoki. Kobieta Jugendstilu jest kobietą zmysłową, erotycznie wyemancypowaną, która wyrzeka się gorsetu i uwielbia sztukę kosmetyczną: od piękna dekoracji książkowych i afiszów art nouveau wcześnie przeszła do piękna ciał. Nie było w niej melancholijnej tęsknoty, poczucia prerafaelickiej i dekadenckiej woni śmierci, ani właściwego dadaistom buntu przeciw komercjalizacji; jej przedstawiciele poszukiwali stylu, który mógłby ich chronić od jawnego braku niezależności.

Jugendstil
Dolf Sternberger
Panorama Jugendstilu, V, 1976

Jugendstil nie jest zatem reprezentatywnym dla pewnej epoki pojęciem, ale z pewnością określa pewien fenomen, który epokę tę stworzył. Na poziomie geograficznym rozpowszechniony jest mniej więcej na całym Zachodzie: w Anglii, Belgii, Holandii, Francji, Niemczech, Austrii, Szwajcarii, Skandynawii, w Stanach Zjednoczonych i – ograniczony do pewnych motywów i postaci – w Hiszpanii i we Włoszech, a nawet w Rosji. We wszystkich tych krajach były obecne jednocześnie pewne ruchy całkowicie odmiennego rodzaju, często jeszcze potężniejsze: lecz to Jugendstil był znamieniem nowego i nowości, a innowacja i odnowienie były znamieniem Jugendstilu (odtąd nowość stała się i pozostała pewnym znakiem charakterystycznym, a nawet nieodzownym rekwizytem jakiegokolwiek artystycznego przedsięwzięcia, które rościło sobie prawo do szacunku, sławy, rynku i zapisania w historii). Owa osobliwość wyraża się z całą bezpośredniością i oczywistością, rozprzestrzeniając się na Zachodzie poza Niemcami pod innym imieniem: art nouveau. Naturalnie trzeba rozróżniać, poza szkołami, pewne związane z nią grupy i jednostki także w innych ośrodkach europejskich: w Londynie, Glasgow, Brukseli, Paryżu, Nancy, Monako, Darmstadt lub Wiedniu, gdzie weszło w użycie inne słowo: secesja [...] Niemniej jednak nie chciałbym wykreślać jakiejś sztywnej linii demarkacyjnej pomiędzy „symbolizmem" a Jugendstilem: byłoby to przecież działaniem sztucznym i wymuszonym. Wolę raczej poszukiwać różnic w poszczególnych dziełach i postaciach. Chodzi o jedyne w swoim rodzaju formalne uniwersum, trwałe i skomplikowane, noszące aspekty zarówno pozytywne, jak i negatywne. Motywom młodości, wiosny, światła i zdrowia odpowiadają: usidlenie, sen, pożądanie, bajeczna mroczność i perwersja; ta sama zasada organicznego ornamentu oznacza jednocześnie humanizację natury i wynaturzenie człowieka. Separując poszczególne sprzeczności i przypisując je różnym tendencjom lub fazom rozwoju, traci się z oczu głęboką i płodną dwuznaczność, która w Jugendstilu fascynuje nas i niepokoi jednocześnie. Dwuznaczność, która jest dla niego nieodzowna. Jakież sprzeczności istnieją w architekturze pomiędzy „racjonalnością" van de Veldego i „fantazjowaniem" Gaudiego w Barcelonie, pomiędzy wstydliwością Mackintosha w Glasgow a bujnością Hectora Guimarda w Paryżu! Jakiż poetycki kontrast zarysowuje się pomiędzy elegancką niegodziwością Oskara Wilde'a a idealizującym patosem erotycznej pary Niemca Richarda Dehmela, między pełnym przeczuć wizjonerstwem Maurice'a Maeterlincka a jadowitą wesołością Franka Wedekinda! Jakie światy przedzielają pełne lubieżnego zbytku malarstwo Gustava Klimta od głębokiej rozpaczy obrazów Edwarda Muncha (nie chcę wchodzić tu jednak w zagadnienie różnic poziomu, wzniosłości i energii)! A jednak istnieje coś, co łączy, są w dziełach owych malarzy, poetów, architektów i projektantów pewne wspólne rysy fizjonomiczne: i właśnie owo znamię określamy terminem Jugendstil.

G

Mimo to piękno Jugendstilu ma znamienny rys funkcjonalistyczny, który przejawia się jako uwaga poświęcana materiałowi, poszukiwanie użyteczności przedmiotu, prostota form, dalekich od marnotrawstwa i nadmiaru, przykładanie wagi do dekoracji pomieszczeń: nakładają się na to z pewnością elementy wywodzące się z ruchu Arts and Crafts. Także ten wpływ jednak jest złagodzony przez wyraźny kompromis z cywilizacją przemysłową, która szybko odnajduje w nowym stylu pewien interesujący żywioł, w żadnym razie nie efemeryczny i przypadkowy. Jest jednak prawdą, że na początku Jugendstil nie był wolny od pewnego rysu antymieszczańskiego, podyktowanego raczej chęcią skandalizowania – *épater les bourgeois* – niż odwrócenia ustalonego porządku. Jednakże owa tendencja, obecna w drukach Beardsleya, teatrze Wedekinda, plakatach Toulouse-Lautreca, wyczerpuje się szybko, przezwyciężając zużyte *clichés* piękna wiktoriańskiego. Elementy formalne art nouveau rozwijał, począwszy od 1910 roku, styl art déco, który odziedziczył jej rysy abstrakcyjne, pewną deformację i formalne uproszczenia wobec bardziej wyraźnego funkcjonalizmu. Art déco (termin ten ukuto dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku) wykorzystywała ikonograficzne motywy Jugendstilu – bukiety stylizowanych kwiatów, postaci młodych wysmukłych kobiet, schematy geometryczne, serpentyny i zygzaki – wzbogacając je o elementy zaczerpnięte z doświadczeń kubistycznych, futurystycznych i konstruktywistycznych, zawsze uważając, by podporządkować formę funkcji. Jednak swoboda i bogactwo Jugendstilu stopniowo zastępował coraz bardziej wystylizowany, ale podporządkowany gustom ogółu *design*.
Miejsce barwnego i wybujałego piękna art nouveau zajmuje piękno już nie estetyczne, lecz funkcjonalne, wyszukana synteza jakości i produkcji masowej.

na str. 370
Louise Brooks

Henry van de Velde, *Magazyny Habana*, Bruksela

Marcello Dudovich,
Szkic do reklamy Fiata 508 Balilla,
1934,
Turyn,
Archiwum Fiata

na str. 373
Janine Aghion,
The Essence of the Mode of the Day,
1920,
kolekcja Susan J. Pack

Charakterystycznym rysem tego piękna jest pogodzenie sztuki i przemysłu: wyjaśnia to, przynajmniej częściowo, niezwykłe rozpowszechnienie się przedmiotów art déco w latach dwudziestych i trzydziestych, także we Włoszech, gdzie oficjalne **faszystowskie** kanony kobiecego piękna były zdecydowanie odmienne od szczupłej i smukłej kobiety w twórczości art déco. Stawiając na drugim planie element dekoracyjny, art déco partycypowała w szerzącym się poczuciu, które przenikało design europejski na początku XX wieku. Cechami wspólnymi owego funkcjonalnego piękna były: zdecydowana akceptacja materiałów metalowych i szklanych oraz nasilenie się geometrycznej linearności i elementów racjonalnych (wywodzące się z wiedeńskiej secesji końca XIX wieku). Od przedmiotów codziennego użytku (maszyn do szycia i herbacianych imbryczków) projektowanych przez Petera Behrensa do produktów monachijskiego Werkbundu (założonego w 1907 roku), od niemieckiego Bauhausu (zamkniętego później przez nazistów) do szklanych domów zapowiadanych przez Scheerbarta i budynków Loosa rozwijało się piękno będące reakcją na dekoratywność elementów technicznych stosowanych przez Jugendstil (który nie traktował techniki jako zagrożenia, mógł więc pójść z nią na kompromis). Walka z elementami dekoracyjnymi – jak ujął to Benjamin – najwyraźniej była politycznym rysem owego piękna.

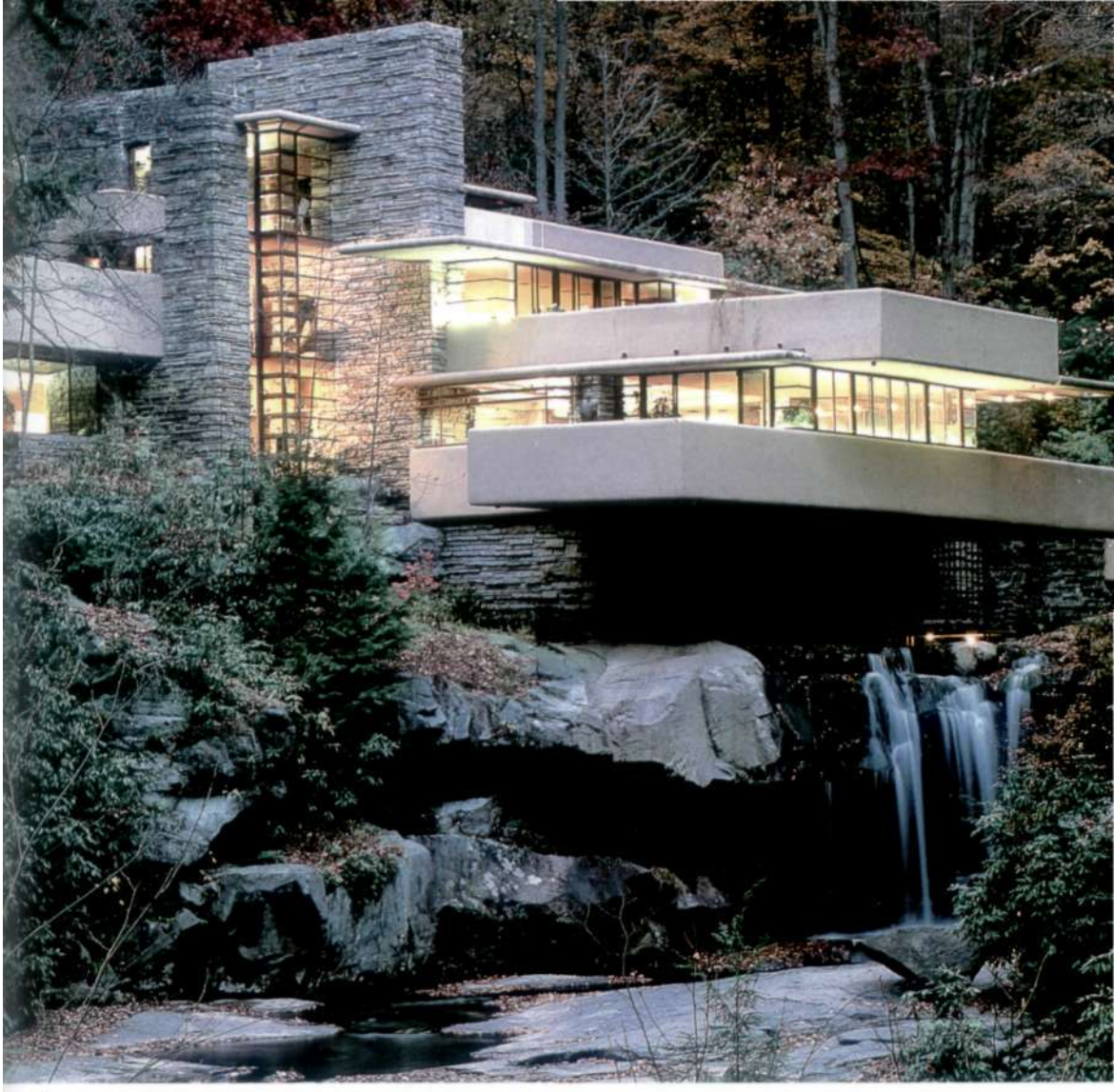
Faszyzm
Urząd prasowy premiera
Rysunki i fotografie mody kobiecej, 1931
Kobieta faszystowska powinna być fizycznie zdrowa, aby móc stać się matką zdrowych dzieci, zgodnie z „regułami życia" nakazanymi przez Duce w pamiętnej mowie do lekarzy. Zatem całkowicie zostają wyeliminowane rysunki postaci kobiecych sztucznie odchudzonych i zmaskulinizowanych, które przedstawiają typ bezpłodnej kobiety dekadenckiej cywilizacji zachodniej.

4. Piękno organiczne

Jak widzieliśmy, styl liberty przyczynił się (obok innych doświadczeń kulturalnych tego okresu, takich jak filozofia Nietzschego i Bergsona, pisarstwo Joyce'a i Virginii Woolf oraz odkrycie przez Freuda nieświadomości) do obalenia kanonu wiktoriańskiego: czystego i uspokajającego rozróżnienia pomiędzy wnętrzem i tym, co zewnętrzne. Tendencja ta pełny wyraz znalazła w architekturze XX wieku – zwłaszcza w dziełach Franka Lloyda Wrighta. Ideał „nowej demokracji", opartej na indywidualizmie i przywróceniu więzi z naturą, ale wolnej od wstecznych utopii, wyraża się w *Prairie Houses* Wrighta w pewnej „architekturze organicznej", gdzie przestrzeń wewnętrzna rozszerza się i przedłuża w przestrzeń zewnętrzną: tak samo wieża Eiffla namalowana przez Delaunaya zrasta się ze swoim otoczeniem. W napełniających spokojem „chatkach" ze szkła i żelaza Amerykanin uczestniczył w pewnym pięknie,

Antoni Gaudio i Cornet, *Wężowe sploty domu Milà* (La Pedrera), detal, 1906-1910, Barcelona

na str. 375
Frank Lloyd Wright, *Dom Kaufmanna*, 1936, Bear Run



zarazem architektonicznym i naturalnym, które przywraca pojęcie naturalnego miejsca, integrując je z dziełem rąk ludzkich. Temu uspokajającemu pięknu przeciwstawia się niespokojne, wielokształtne i zadziwiające piękno konstrukcji Antonia Gaudiego, w którym struktury linearne zastępują nieoczekiwane przestrzenie labiryntowe, a rygor szkła i żelaza – materia plastyczna, magmatyczna i rozfalowana, wolna od wszelkiej pozornej syntezy języka oraz ekspresji. Jego podobne do groteskowych kolaży fasady odwracają całkowicie stosunek pomiędzy funkcją a dekoracją i radykalnie unieważniają związek obiektu architektonicznego z rzeczywistością: w pozornej zbędności i nieokreśloności budynków Gaudiego wyraża się skrajny bunt wewnętrznego piękna przeciw skolonizowaniu naszego życia przez zimne piękno maszyny.

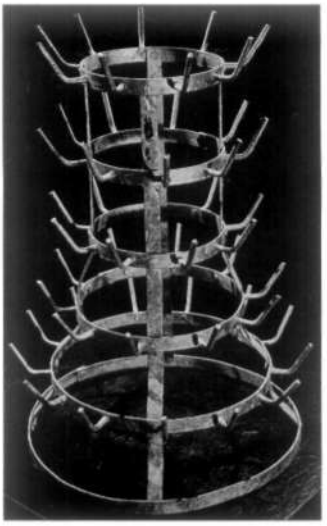
5. Przedmiot użytkowy: krytyka, komercjalizacja, seryjność

Do rysów charakterystycznych sztuki XX wieku należy stałe zainteresowanie przedmiotami użytkowymi w epoce komercjalizacji życia i rzeczy. Redukowanie wszelkiej rzeczy do towaru i postępujący zanik wartości użytkowej w świecie, który reguluje jedynie wartość wymiany, przekształcają radykalnie charakter przedmiotów codziennych: powinny być one pożyteczne, praktyczne, względnie tanie, odpowiadać powszechnym gustom i produkowane seryjnie. Znaczy to, że w obiegu towarów jakościowe aspekty piękna obracają się coraz częściej w aspekty ilościowe: to funkcja warunkuje podobanie się przedmiotu, a funkcja i podobanie są tym doskonalsze, im większa jest jego ilość, począwszy od modelu wyjściowego. Przedmiot traci zatem rysy wyjątkowości – „aurę", która dotychczas określała jego piękno i ważność. Nowe piękno jest reprodukowalne, ale także przemijające i łatwo może się zepsuć: z powodu

Xanti Schawinsky dla Studia Boggeri, *Olivetti*, fotomontaż do kalendarza, 1934

zużycia i defektów powinno skłaniać konsumenta do szybkiego zastąpienia go innym, aby nie zatrzymywać gwałtownego wzrostu obiegu produkcji, dystrybucji i konsumpcji. Symptomatyczne jest, że w niektórych wielkich muzeach – takich jak MoMa w Nowym Jorku i Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu – przydziela się miejsce takim przedmiotom codziennym, jak meble i elementy wyposażenia.

Na tę tendencję ironiczną i zajadłą krytyką przedmiotu użytkowego odpowiada dadaizm, a nade wszystko jego najbłyskotliwszy przedstawiciel, Marcel



Marcel Duchamp, *Koło rowerowe*, 1913, Philadelphia Museum of Art

Marcel Duchamp, *Suszarka na butelki*, 1914, Sztokholm, Moderna Museet

Duchamp, swoimi *ready made*. Duchamp, wystawiając koło roweru lub pisuar (zatytułowany *Fontanna*), paradoksalnie zaświadcza poddanie przedmiotu funkcji: jeżeli to komercjalizacja wytwarza piękno przedmiotów, to każdy zwyczajny przedmiot może zostać pozbawiony swojej funkcji jako przedmiotu użytkowego i sfunkcjonalizowany ponownie jako dzieło sztuki. Jeśli u Duchampa są jeszcze obecne zamiłowanie do krytyki istniejącego stanu rzeczy i bunt przeciw światu towarów, to sposób widzenia przedmiotów użytkowych pop artu pozbawiony jest już utopii i nadziei. Jasnym i zimnym okiem, a niekiedy z wyraźnym cynizmem „popularni artyści" przyjmują akt porażki ze strony artysty, upadek monopolu wyobrażeń, kreacji artystycznej i piękna. Świat towarów posiadł niezaprzeczalną zdolność nasycania własnymi wyobrażeniami percepcji człowieka nowoczesnego, jakakolwiek by była jego pozycja w społeczeństwie: rozróżnienie pomiędzy artystą a zwykłym człowiekiem zostało w ten sposób osłabione. Nie ma już miejsca na odkrywanie, zadaniem sztuki jest stwierdzać, że każdy przedmiot, bez rozróżniania pomiędzy ludźmi a rzeczami – od twarzy Marilyn Monroe do pudełka fasolki, od winiety komiksu do pozbawionej wyrazu obecności tłumu

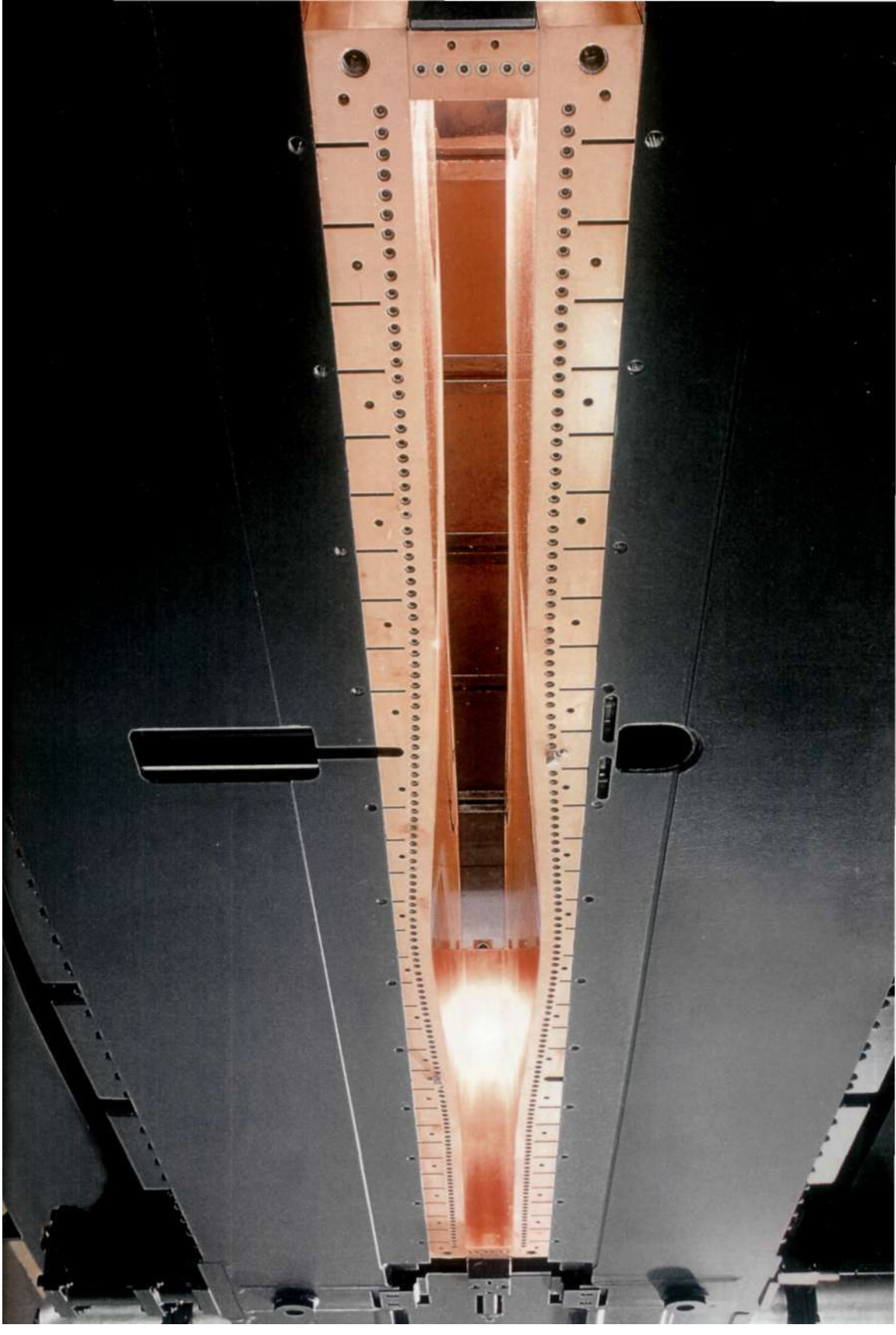
Giorgio Morandi, *Martwa natura*, 1948, Turyn, Galleria Civica

na przystanku autobusowym – zdobywa lub traci własne piękno, nie dzięki własnej istocie, lecz z powodu uwarunkowań społecznych, które determinują sposoby jego przedstawiania: zwykły żółty banan, bez żadnego widocznego związku z przedmiotem, który „oznacza", może jednak ilustrować okładkę albumu (stworzonego przez Andy'ego Warhola) Velvet Underground, jednego z najbardziej awangardowych zespołów rockowych. Od komiksów Lichtensteina do rzeźb Segala i produkcji artystycznych Warhola wyeksponowane zostaje piękno seryjne: przedmioty rozciągane są w serię lub przygotowane zawczasu, by mogły być do niej włączone. Czy zatem w epoce mechanicznej reprodukcji sztuki przeznaczeniem piękna jest seryjność? Nie wszyscy chyba tak myślą. W seriach butelek Morandi, z patosem nie znanym cynizmowi popartu, tylko pozornie przekracza nieustannie granicę seryjności. Jak w jakimś teoremacie Morandi szuka bez wytchnienia momentu, w którym piękno przedmiotu zawiera się w pewnej przestrzeni i ją określa, a w tym samym ruchu przestrzeń określa pozycję przedmiotu. Nieważne, że owymi przedmiotami są butelki, puszki, pudełka, raz czy powtórnie użyte. Lub może to właśnie jest owym sekretem piękna, którego Morandi poszukiwał przez całe życie: jego nieoczekiwanym rozbłyśnięciem poprzez patynę szarości okrywającej zwykły przedmiot.

Claes Oldenburg,
Spoonbridge and Cherry,
1988,
Minneapolis,
Walker Art Center

Andy Warhol,
Marilyn w turkusie,
1962,
kolekcja S. T. Ellisa

Andy Warhol,
Mao,
1973,
kolekcja prywatna



Piękno maszyn

1. Piękna maszyna?

Obecnie mówimy zazwyczaj o pięknej maszynie, czy jest to samochód czy komputer. To jednak, że maszyna może być piękna, jest ideą dosyć niedawną – mgliście zdano sobie z tego sprawę dopiero w XVII wieku, podczas gdy prawdziwą estetykę maszyn rozwinięto nie wcześniej niż półtora wieku temu. Wszelako już od pojawienia się pierwszych mechanicznych krosien wielu poetów wyrażało trwogę wobec maszyn.

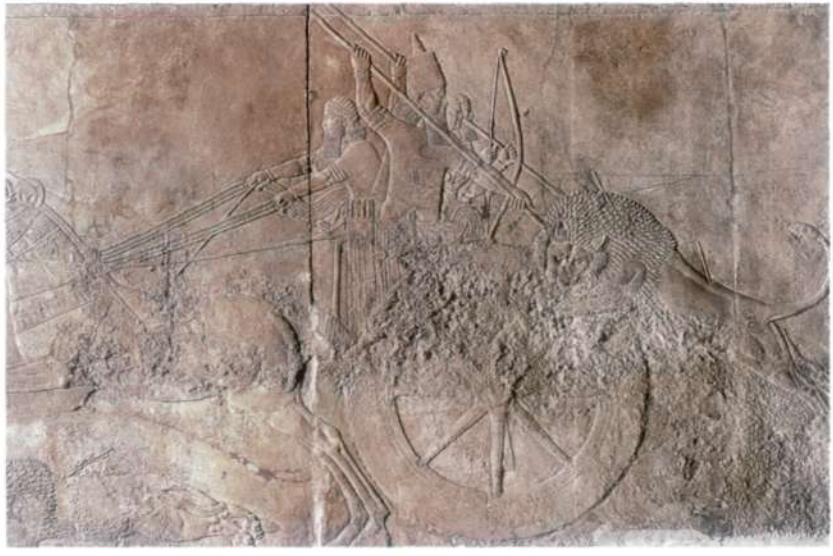
Na ogół maszyna jest jakąś protezą lub pewną sztuczną konstrukcją, która przedłuża i potęguje możliwości naszego ciała, począwszy od pierwszego krzemienia rozłupanego na kawałki, ażeby uzyskać dźwignię, poprzez kij, młot, miecz, koło, pochodnię, okulary, lunetę, aż po korkociągi i sokowirówki. W tym znaczeniu protezami są także przedmioty wyposażenia wnętrz, takie jak krzesło lub łóżko, a nawet ubrania, które sztucznie zastępują naturalną ochronę, jaką

Ceremonialny topór fenicki ze złota i srebra, XVIII wiek p.n.e.

na str. 380
Odlewarka do stali, 2000

zapewniają zwierzętom pióra lub futro. Z tymi „prostymi maszynami" utożsamiamy się, ponieważ znajdowały się one i znajdują w bezpośrednim kontakcie z naszym ciałem, są jego przedłużeniem niemalże naturalnym; podobnie jak o nasze ciało, dbamy o nie i je ozdabiamy. W ten sposób skonstruowaliśmy uzbrojenie i pałki o drogocennej rękojeści, zbytkowne łóżka, ozdobne rydwany i wyrafinowane stroje. Jedna tylko maszyna nie miała bezpośredniego związku z ciałem i nie naśladowała kształtu ramienia, pięści, nogi – było to **koło**. Powtarzało ono jednak kształt słońca i księżyca, miało absolutną doskonałość kręgu i dlatego wiązały się z nim zawsze pewne konotacje religijne. Wszelako już u zarania dziejów człowiek wymyślał także „maszyny skomplikowane", mechanizmy, z którymi ciało nie było w kontakcie bezpośrednim, jak choćby wiatraki do mielenia zboża, podnośnik kubełkowy, śruba Archimedesa. W maszynach tych mechanizm jest ukryty, wewnętrzny i w każdym wypadku, raz tylko uruchomiony, działa już potem samoczynnie. Trwoga przed nimi rodziła się z tego powodu, że zwielokrotniając siły ludzkich narządów, podkreślały ich potęgę, ponieważ tryby, dzięki którym działały, wydawały się niebezpieczne dla ciała; a przede wszystkim ponieważ – skoro

Polowanie na lwa, relief z pałacu Assurbanipala w Niniwie, 650 p.n.e., Londyn, The British Museum

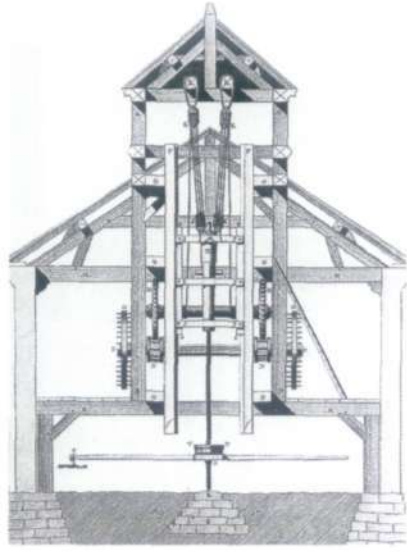


Koło
William Blake,
Cztery Zoa, 1795-1804
I wszystkie sztuki życia przemieniają się
w sztuki śmierci: jakaś klepsydra została
wzgardzona dla swojego prostego
mechanizmu, jak i narzędzie oracza,
i koło wodne, które podnosiło wodę
do cystern, koło spalone zostało, albowiem
dzieło jego podobne jest dziełu pastora:
i wymyślone zostaną, przeciwnie, koła
skomplikowane.
Koło bez koła, aby zdezorientować
młodość, aby związać z trudami
dnia i nocy tłumy w wieczności,
które polerowałyby i czyściły
ramy z żelaza, godzina za godziną,
pracowite dzieło dla kogoś, kto nie zna
użycia i musi spędzać dni mądrości
w utrapieniu nędznym, aby dostać
posiłek skąpy, aby dostrzec
część najmniejszą, wierząc, że jest
wszystkim.

działają tak, jak gdyby były żywe – nie można było nie widzieć ogromnych ramion wiatraka, zębów mechanizmu zegara i dwojga czerwonych oczu lokomotywy w mroku nocy. Maszyna wydawała się przez to niemal ludzka lub prawie zwierzęca i właśnie w tym „niemal" i „prawie" zawierała się cała jej potworność.

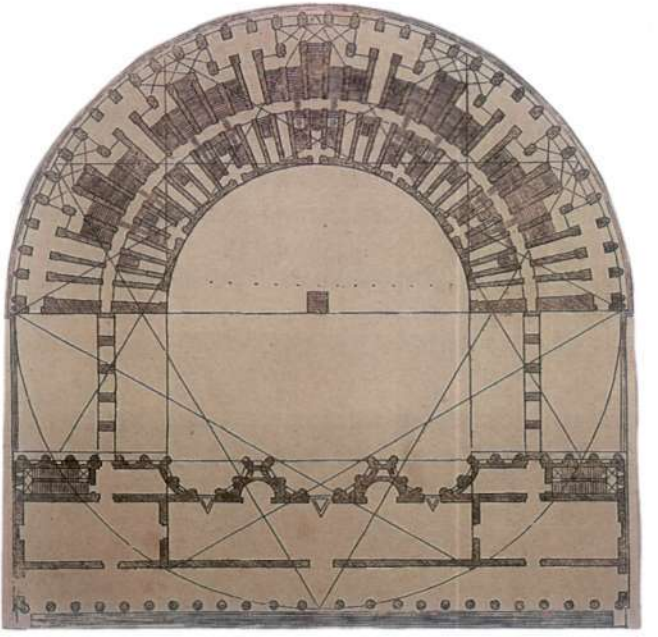
Maszyny były pożyteczne, a jednak niepokojące: wykorzystywano to, co wytwarzały, ale postrzegano je jako nieco diaboliczne, a zatem wolne od daru piękności. Cywilizacja grecka znała wszystkie maszyny proste i wiele skomplikowanych, tak jak na przykład młyny wodne; o tym, że znała aparatury i wynalazki o pewnym stopniu wyrafinowania, świadczy praktyka teatralna *deus ex machina*. A jednak o tych maszynach Grecja nie mówi. Nie zajmowała się zatem maszynami, tak jak nie zajmowała się niewolnikami. Ich praca, fizyczna i usługowa, nie była godna refleksji intelektualnej.

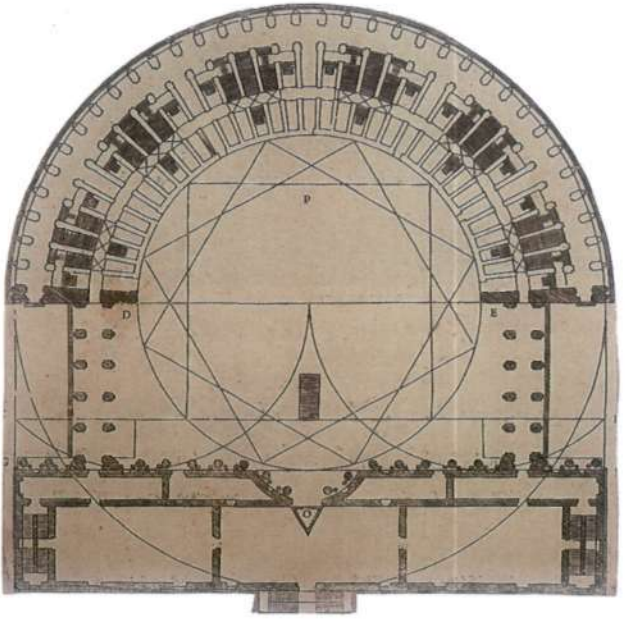
Lewis Hine, *Powerhouse mechanic*, 1920



Sztych Bernarda według rysunku Goussera, tablica XC, *Wytaczarka do przedziurawiania i toczenia dział armatnich* z *Encyklopedii* Diderota i d'Alemberta, 1751

Czy automaty mają rozum?
Eugenio Montale
Okazje, 1939
Addio, gwizdy w ciemności, gesty i kaszel,
i opuszczone okienka. Nastąpił czas. I być
może automaty mają rozum.
Ach, jakże się wyłaniają z korytarzy,
zamurowanych!
[...]
Czy udzielasz – także ty – dla zduszonej
litanii ekspresu owej strasznej
i wiernej kadencji karioki?

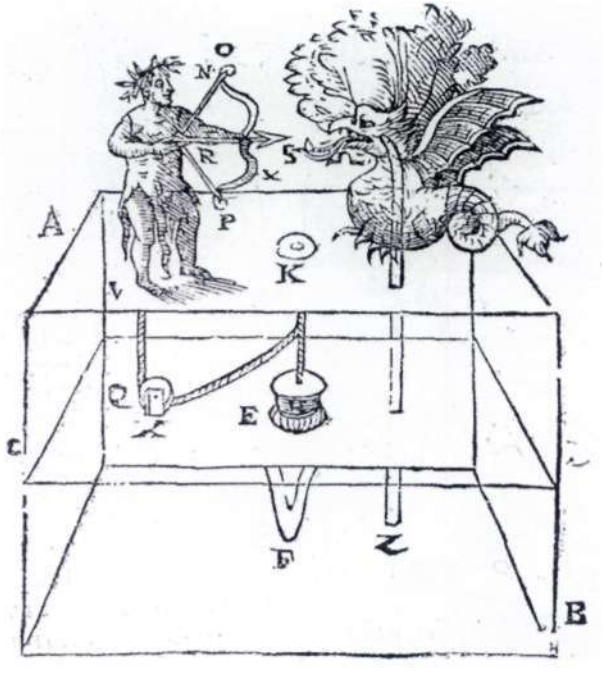




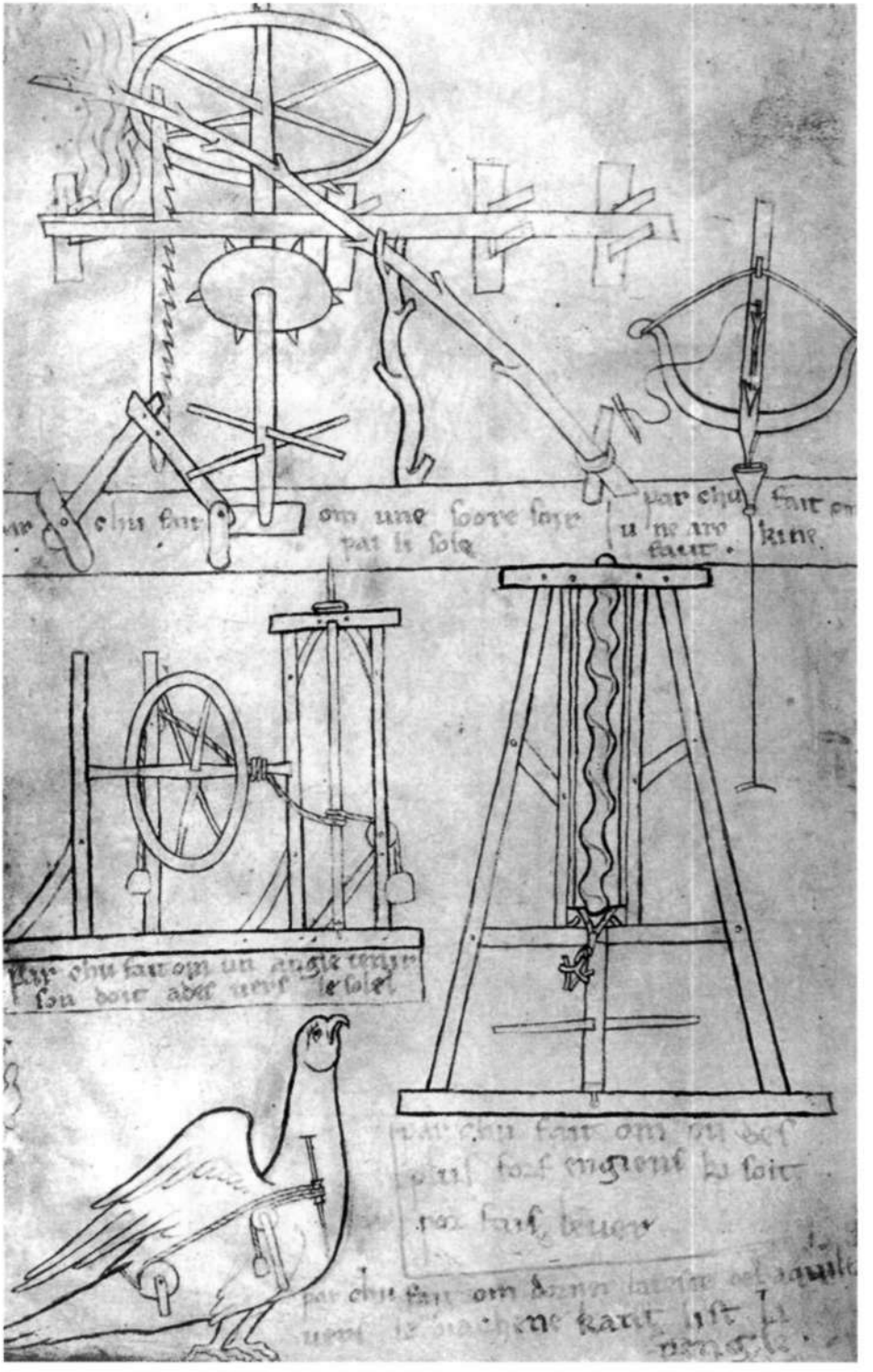
Witruwiusz,
Obrotowe teatry Kuriona
z Daniele Barbaro,
Dziesięć ksiąg o architekturze Witruwiusza,
1556

2. Machiny średniowieczne

Grecy w okresie hellenistycznym pisali o cudownych automatach: pierwszym traktatem, w którym się o nich mówi, jest *Pneumatyka* Herona z Aleksandrii (I wiek) – choć prawdopodobnie Heron wykorzystywał pomysły żyjącego w III w. p.n.e. Ktesibiosa, opisywał pewne mechanizmy, które zapowiadały wynalazki niemal dwa tysiące lat późniejsze (takie jak kula wypełniona wodą i ogrzana, która obraca się, wypuszczając z dwóch dysz, w przeciwnych kierunkach, kłęby pary). Heron jednak traktował je jako zadziwiające zabawki lub sztuczki mające wywołać złudzenie cudu w świątyni, z pewnością zaś nie jako dzieła sztuki. Taka postawa pozostała niemal niezmieniona – z wyjątkiem Rzymian, którzy więcej uwagi poświęcali problemom konstrukcyjnym (np. Witruwiusz) – aż do średniowiecza, kiedy jeszcze Hugon od Świętego Wiktora pisał w *Didascalion*, że *mechanicus* pochodzi od *moechari* (cudzołożyć) lub od *moechus* (cudzołóstwo).



Heron z Aleksandrii, *Sztuczne ruchy pneumatyczne*, 1647, Bolonia



Sztuka grecka nie pozostawiła nam żadnych obrazów maszyn; w sztuce średniowiecznej istnieją przedstawienia konstrukcji maszyn, zawsze jednak dla upamiętnienia stworzenia jakiejś innej rzeczy, na przykład katedry, która uważana była za piękną, niezależnie od środków, za pomocą których ją budowano. A jednak między rokiem tysięcznym a XIII wiekiem w Europie praca została zrewolucjonizowana dzięki zastosowaniu wiatraków i chomąta, a transport – przez wprowadzenie strzemion i wynalezienie tylnego dyszla, nie mówiąc o okularach.

Rzeczy te zarejestrowane są przez sztuki przedstawiające, ale tylko jako element pejzażu, bynajmniej nie jako przedmioty godne rozpatrywania. Oczywiście Roger Bacon, umysł oświecony, marzył o maszynach, które mogłyby przekształcić życie ludzkie (*Epistola de secretis operibus artis et naturae*), ale Bacon nigdy nie pomyślał, że maszyny te mogłyby być piękne.

W cechach mistrzów murarskich czyniono użytek z maszyn i przedstawień maszyn. Znany notatnik, *Livre de portraiture* Villarda de Honnecourt, zawiera rysunki urządzeń mechanicznych *perpetuum mobile* czy orła w locie, są to jednak rysunki rzemieślnika, który wyjaśniał, jak buduje się maszyny, a nie artysty, który chciałby odtworzyć ich piękno.

Średniowieczni autorzy często rozprawiali o lwach lub ptakach mechanicznych, automatach wdrażanych od Haruna ar-Raszida po Karola Wielkiego albo tych, które widział Liutprando z Cremony na dworze bizantyńskim. Mówiono o nich jako rzeczach zadziwiających, za cudowne jednak uznawano sam wygląd zewnętrzny automatu, realistyczne wrażenie, jakie wywierał, a nie ukryty mechanizm, który wprawiał go w ruch i ożywiał.

Villard de Honnecourt, *Ruchomy orzeł do pulpitu*, XIII wiek, Paryż, Bibliothèque Nationale de France

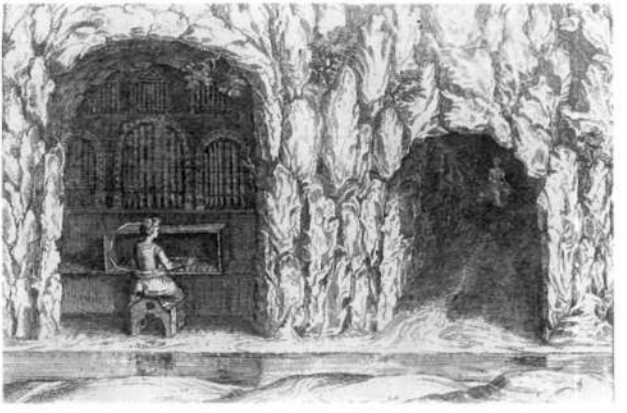
Magiczny tron

Liutprando z Cremony (X wiek)
Sprawozdanie z poselstwa w Konstantynopolu

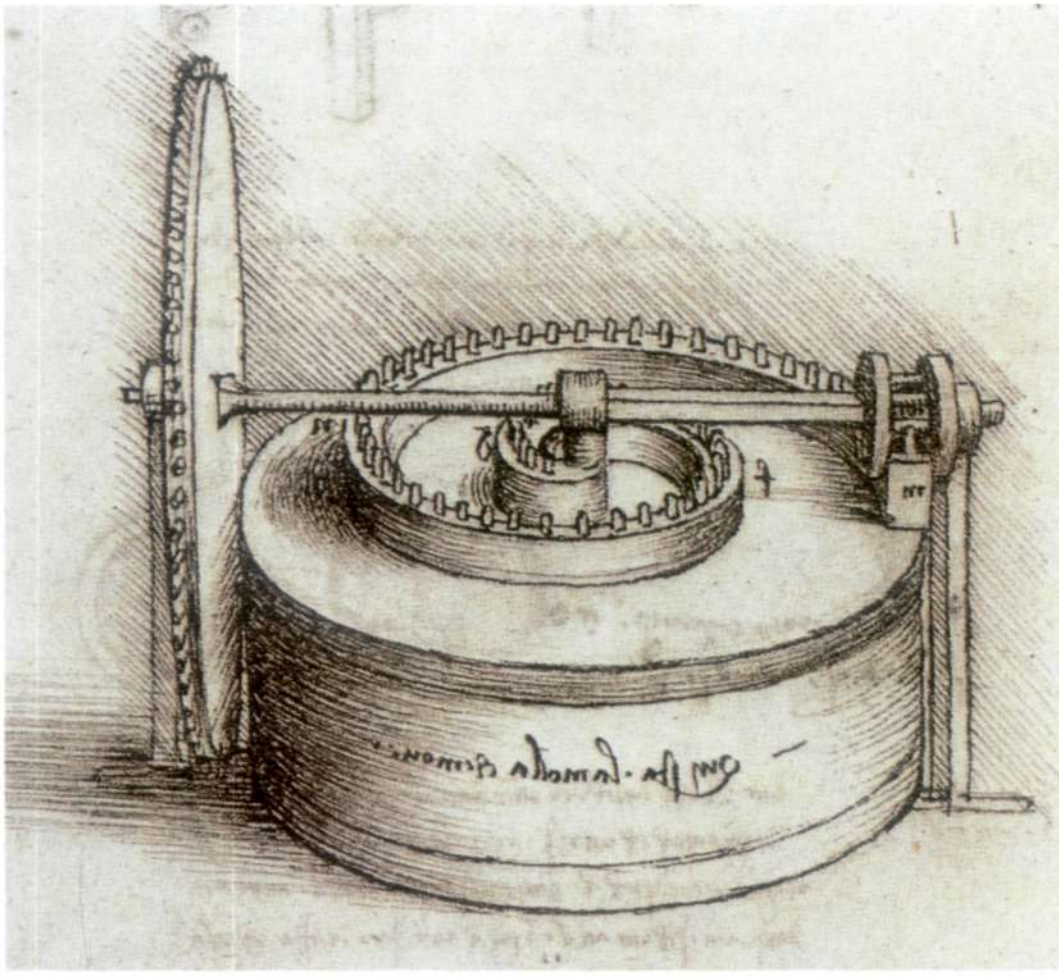
Przed tronem było drzewo z pozłacanego brązu, którego gałęzie obsiadły ptaki, również brązowe, różnych gatunków, które – każdy stosownie do swego gatunku – wydawały rozmaite trele. Tron cesarza wyrobiony został w taki sposób, że najpierw wydawał się niski, potem trochę wyższy i – w jednej chwili – niezwykle wysoki. Był on prócz tego bardzo wielki: nie wiem, czy był z drewna, czy też z brązu. Dwa pozłacane lwy zdawały się go pilnować: uderzały w ziemię ogonami i ryczały otwartymi paszczami, poruszając przy tym językami. Wniesiony zostałem do pałacu przed oblicze samego cesarza na barkach dwóch eunuchów. Na moje przybycie lwy zaryczały, a ptaki zaśpiewały – każdy zgodnie ze swoim gatunkiem, nie czułem jednak lęku czy zdziwienia, ponieważ poinformowany byłem o tym wszystkim przez kogoś, kto był obeznany z etykietą. Trzy razy dopełniłem aktu adoracji, kłaniając się nisko; potem uniosłem głowę i – w jednej chwili – ujrzałem siedzącego niemal u sufitu sali i przebranego w inne stroje człowieka, którego widziałem na tronie, lekko tylko uniesionym ponad ziemią. Jak się to wszystko odbyło, nie potrafiłem tego pojąć: być może pociągnęli go ku górze za pomocą takiego kołowrotu, jakiego używa się w tłoczni.

3. Od XV wieku do epoki baroku

Pierwsza myśl o symbolicznej wartości mechanicznego **cudu** pojawia się może w XV wieku u Marsilia Ficina; Leonardo rysował swoje mechanizmy z taką miłością i wyrafinowaniem jak twarze i ciała ludzkie oraz elementy świata roślin. Maszyna Leonarda dumnie prezentuje własną strukturę, jakby była żywa.
Z drugiej strony, wewnętrzną budowę maszyn pokazał, prawie o wiek wcześniej, Giovanni Fontana. Projektował on zegary sterowane przez wodę, wiatr, ogień i ziemię, która przesypywała się przez klepsydrę, a także ruchomą maskę diabła, *laterna magica*, fontanny, latawce, instrumenty muzyczne, klucze, wytrychy, machiny wojenne, okręty, zapadnie, mosty wiszące, pompy, młyny i ruchome schody.
Z pewnością już u Fontany obecne było wahanie pomiędzy techniką a sztuką, charakterystyczne dla renesansowych i barokowych „mechaników". **Mechanik**, którego działalności zostają poświęcone bogato ilustrowane książki, cieszy się coraz większym szacunkiem. Maszyna została definitywnie związana z wytwarzaniem efektów estetycznych i używana była do tworzenia „teatrów", pięknej i zdumiewającej architektury, jak ogrody ożywiane przez cudowne fontanny, począwszy od ogrodów Franciszka I Medyceusza (1574-1587), a skończywszy na ogrodach zaprojektowanych przez Salomona de Causa dla *Hortus Palatinus* w Heidelbergu.
Aparaty hydrauliczne, repliki odkryć Herona, zostały teraz ukryte w grotach, wśród zieleni albo na wieżach, a na powierzchni były widoczne jedynie symfonie strumieni i ożywione postaci. Często rysownik, który przedstawiał owe



Salomon de Caus, *Les raisons des forces mouvantes, Rysunek nimfy grającej na organach, na które odpowiada Echo*, 1624

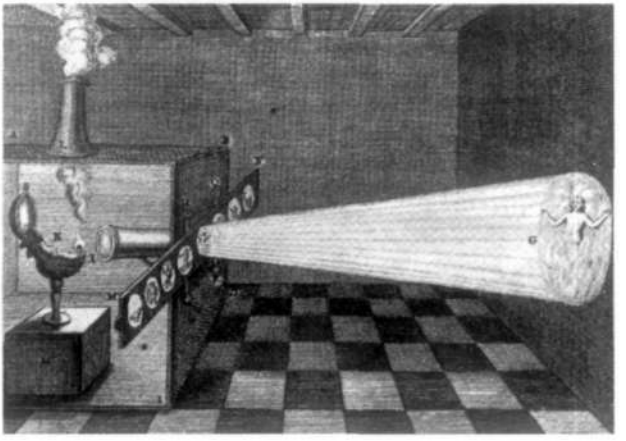


Leonardo da Vinci,
Rękopis 8937,
folio 4r,
Madryt,
Biblioteca Nacional

Cud
Marsilio Ficino
Theologia platonica de immortalitate animorum, II, 13, 1482
Figurki stworzeń, sztywno połączonych z centralną sferą za pomocą systemu lewarów, poruszały się w związku z nią na różne sposoby: jedne biegły na lewo, drugie na prawo, w górę i w dół; jedne podnosiły się i opuszczały, drugie okrążały nieprzyjaciół, jeszcze inne ich uderzały, i słychać było dźwięk trąb i rogów, śpiew ptaków i inne podobne zjawiska, które tworzyły się w wielkiej obfitości za samym poruszeniem owej sfery [...] To właśnie w ten sposób od Boga, który jest nieskończenie prostym ośrodkiem, [...] wszystko posuwa się jak gra linii, podczas gdy On małym swoim ruchem przekazuje wibrację wszystkiemu, co od Niego zależy.

Mechanik
Giovan Leone Sempronio (XVII wiek)
Zegary kołowe, ziemne i słoneczne
Ów, który żywot kłamie nam i kradnie,
w sto kół się wrzyna. I tego ladaca,
który żyjących w prochu garść obraca,
tą garstką prochu mierzą już dokładnie.
A jeśli cieniem na dni nasze spadnie,
promienna słońca go zabije praca;
łacnie śmiertelny prawdę przezeń zmaca,
że czas, natura wszystkim tutaj władnie.
Śród kół triumfuje, na nich się kokoszy,
prochem oślepiać pragnie nieznużenie,
cieniem zabijać; kołem, co patroszy,
dozuje myślom naszym udręczenie;
prochem naznacza każdą nam z rozkoszy
i śród tych cieni śmierci mota cienie.

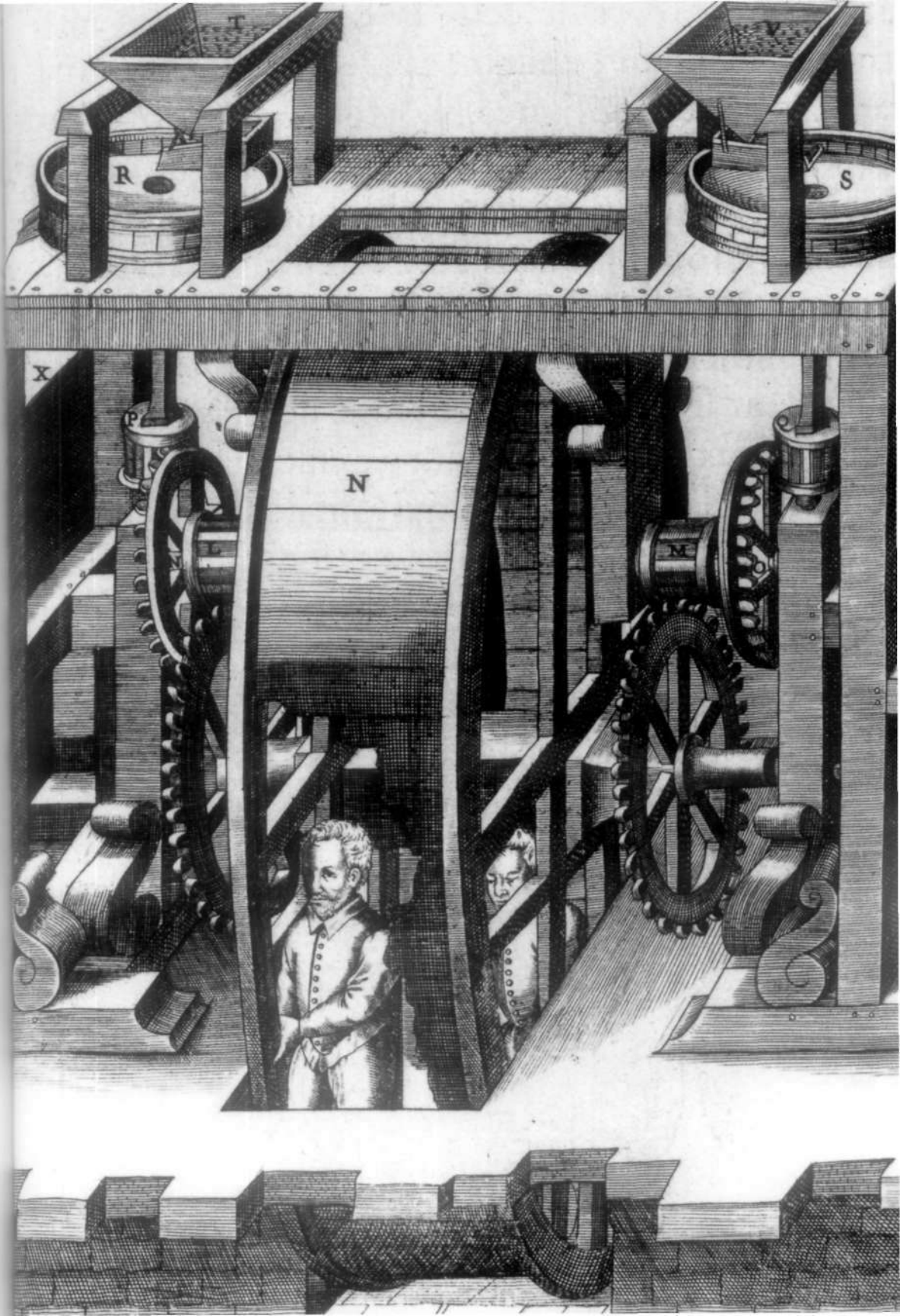
cuda, nie był pewny, czy wyjawić sekret mechaniczny, który je wywołuje, czy ograniczyć się do pokazania naturalnego efektu, i nieraz wybierał rozwiązanie kompromisowe.
W tym samym czasie zaczęto cenić maszynę dla niej samej, dla przemyślności jej mechanizmu, który po raz pierwszy został obnażony i odkryty jako obiekt podziwu. Takie maszyny zwano „sztucznymi" lub „przemyślnymi", a właśnie w barokowej wrażliwości owa zadziwiająca sztuczność i przemyślna wynalazczość stały się kryteriami piękna.



Athanasius Kircher, *Laterna magica* z *Ars magna lucis et umbrae*, 1645

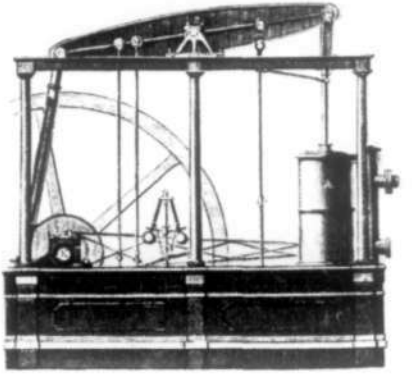
na str. 391
Agostino Ramelli, *Maszyna* z *Le diverse et artificiose machine*, 1588

Maszyna zdaje się żyć *gratia sui*, po to tylko, aby popisać się swą cudowną wewnętrzną strukturą. Podziwia się ją za kształt, niezależnie od jej użyteczności; ma ona już wiele cech wspólnych z tymi wytworami (natury lub sztuki), które tradycyjnie osądzano jako piękne. Renesansowa i barokowa maszyna była triumfem koła zębatego, zębatki, korbowodu, śruby z nakrętką i sworznia.
Zaczął się pewien zawrót głowy z powodu triumfu trybów, przez co ważne było nie tyle to, co maszyna wytwarza, ile fantastyczne zastosowanie widocznych układów mechanicznych, które umożliwia produkcję; wiele z tych maszyn objawiało ogromną dysproporcję pomiędzy prostotą efektu a wymyślnymi środkami jego osiągnięcia. W fantazjach jezuity Athanasiusa Kirchera, w rozkwicie baroku, doszło wreszcie do połączenia zadziwiającej piękności efektu i przemyślnej piękności dzieła sztuki, które go wytwarza. Takie były na przykład teatry katoptryczne (oparte na magii zwierciadeł) opisywane w *Ars magna lucis et umbrae*, które w pewnej mierze antycypują techniki projekcji kinematograficznej.


T
V
R
S
X
P
N
L
M

4. Wiek XVIII i XIX

Ten triumf maszyny jako przedmiotu estetycznego nie zawsze był taki oczywisty. Gdy James Watt skonstruował swą pierwszą maszynę, u początków trzeciej rewolucji przemysłowej, próbował jak gdyby wyjednać przebaczenie za jej funkcjonalność, demonstrując fasadę, która przypomina świątynię klasyczną. W wieku następnym, kiedy uwidaczniało się już zamiłowanie do nowych struktur metalowych i zrodziło się „piękno" przemysłowe – ów cud technologiczny, wieża Eiffla, aby stać się wizualnie do przyjęcia, popisuje się swoimi inspiracji klasycznej łukami, umieszczonymi w niej jako czysty ornament i pozbawionymi jakiejkolwiek funkcji architektonicznego podparcia.



Maszyna Watta

Ambroise Paré, *Sztuczna ręka* z *Opera chirurgica*, 1594

Chirurgia z *Encyklopedii* Diderota i d'Alemberta, 1751

Giuseppe de Nittis, *Przejeżdża pociąg*, 1879, Barletta, Museo Civico

Maszyna sławiona jest za swoją racjonalną skuteczność, która stanowi także neoklasyczne kryterium piękna, na ilustracjach w *Encyklopedii* Diderota, które zostały skrupulatnie opisane, bez śladu czegoś malowniczego, dramatycznego lub antropomorficznego. Jeśli porównamy narzędzia chirurgiczne, które pojawiają się w *Encyklopedii*, z narzędziami z przedstawień szesnastowiecznych umieszczonych w dziele medyka Ambroise'a Paré, zobaczymy, że narzędzia renesansowe przypominają jeszcze szczęki, protezy zębowe, dzioby drapieżnych ptaków i są, by tak rzec, morfologicznie uwikłane w owe dzieje (choćby i ocalającego) cierpienia i gwałtu, do których nas odsyłają. Natomiast narzędzia osiemnastowieczne są przedstawiane tak, jak i my przedstawilibyśmy dziś lampę, nóż do papieru lub inny produkt przemysłowego projektowania (patrz rozdział XIV). Wraz z wymyśleniem maszyny parowej ostatecznie utwierdził się estetyczny entuzjazm dla maszyny także ze strony poetów; wystarczy wymienić *Hymn do szatana* Carducciego, w którym lokomotywa, straszne i „piękne" monstrum, staje się symbolem triumfu rozumu nad obskurantyzmem przeszłości.

Szatański pociąg
Giosué Carducci
Hymn do szatana, 1863
Oto już potwór,
wiedny metalicznej
duszy swej,
sapie, dyszy, buchające
ślepia wytrzeszcza,
nieludzki w mroku
rzuca świst,
który przestrzeń wyzywa.
Rusza zły potwór;
z ohydnym łoskotem,
trzęsąc skrzydłami,
miłość mą unosi.

5. XX wiek

Caffaro Rorè, *Reklama dla L'Ardita*, 1933, Turyn, Archiwum Fiata

Początek XX wieku to czas futurystycznej pochwały prędkości: Marinetti, posławszy do lamusa światło księżyca jako niepotrzebną poetycką starzyznę, doszedł do wniosku, że samochód wyścigowy jest piękniejszy od Nike z Samotraki.

Nadszedł kres estetyki przemysłowej: maszyna nie musiała już ukrywać własnej funkcjonalności pod świecidełkami klasycznych odwołań, jak u Watta, ponieważ teraz uważano, że to forma podąża za funkcją, a maszyna jest tym piękniejsza, im bardziej zdolna do wykazania swej skuteczności. A jednak także w tym nowym klimacie estetycznym ideał zasadniczego *design* przekształcał się w ideał *styling*: maszynie nadano formy nie będące pochodną jej funkcji, ale mające uczynić ją estetycznie atrakcyjniejszą i mogącą zafascynować potencjalnych użytkowników. Jeśli chodzi o walkę pomiędzy *design* a *styling*, sławna jest mistrzowska analiza Rolanda Barthes'a na temat pierwszego egzemplarza Citroëna DS (sam ten skrót, który wydaje się tak techniczny, jeśli wymówić go po francusku, zabrzmi jako ***déesse***, czyli „bogini").

Lecz cała ta historia nie toczy się liniowo. Piękna i interesująca, maszyna nie przestała w ciągu ostatnich wieków wzbudzać nowych niepokojów, nie z powodu jej tajemnicy, ale fascynacji jej obnażonym mechanizmem. Dość pomyśleć o refleksjach o czasie i śmierci, jakie budzi mechanizm **zegara** w poetach baroku; mówią oni o kołach zębatych, szarpiących i ostrych, które ćwiartują dni i rozdzierają godziny, podczas gdy przepływ piasku w klepsydrze odczuwany jest jako nieustanne krwawienie, w którym nasze życie rozprasza się w atomy prochu.

Po niespełna trzech wiekach mamy *Kolonię karną* Franza Kafki, gdzie mechanizm i **narzędzie tortury** utożsamiają się z sobą, a całość staje się do tego stopnia fascynująca, że i sam kat w końcu złoży się w ofierze na chwałę jej stworzenia. Maszyny tak absurdalne jak maszyna Kafkowska przestały jednak być śmiertelnym narzędziem, stały się tak zwanymi „maszynami bezżennymi", czyli pięknymi dlatego, że pozbawionymi swojej funkcji lub o funkcji całkowicie bezsensownej, to maszyny do trwonienia pieniędzy, konstrukcje architektoniczne poświęcone marnotrawstwu, czyli maszyny niepotrzebne. Określenie „maszyna bezżenna" wywodzi się z projektu Wielka Szyba, czyli z dzieła Duchampa znanego jako *Panna Młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak*; wystarczy zbadać pewne jego elementy, aby odkryć – jako bezpośrednie źródło ich inspiracji – maszyny mechaników renesansowych.

FIA

Piękno prędkości
Filippo Tommaso Marinetti
Człowiek zwielokrotniony i królestwo maszyny, ok. 1909
W wielkim strajku kolei francuskich można było zauważyć, że organizatorzy sabotażu nie potrafią nakłonić ani jednego maszynisty do sabotowania swojej lokomotywy. Wydaje mi się to całkowicie naturalne. Jakżeby jeden z tych ludzi mógł zranić lub zabić tę swoją wielką, wierną i oddaną przyjaciółkę o żarliwym i szybko bijącym sercu; swoją piękną maszynę ze stali, która tyle razy zalśniła z rozkoszy pod jego oliwiącą pieszczotą? Nie jest to wyobrażenie, ale niemal rzeczywistość, którą łatwo już za parę lat będziemy mogli kontrolować.
Z pewnością słyszeliście owe uwagi, które zwykli czynić powszechnie właściciele samochodów i kierownicy warsztatów: „Silniki, mówią oni, naprawdę są tajemnicze [...] Mają swoje kaprysy i nieoczekiwane dziwactwa, wydaje się, że posiadają pewną osobowość, duszę i wolę. Trzeba je pieścić i traktować z szacunkiem, i nigdy nad nimi się nie znęcać ani nie męczyć ich za bardzo. Jeśli postępujecie w ten sposób, ta maszyna z topionego żelaza i stali, ten silnik skonstruowany wedle precyzyjnych cyfr działa nie tylko z całą swoją wydajnością, lecz z wydajnością podwójną, potrójną, dużo więcej i lepiej, niż przewidziały to obliczenia jego konstruktora: jego ojca!"
A zatem: uważam za objawienie zdania, które zwiastowały mi bliskie odkrycie praw prawdziwej wrażliwości maszyn! Należy zatem przygotować zbliżające się i nieuniknione utożsamienie człowieka z silnikiem, ułatwiając i udoskonalając nieprzerwaną wymianę intuicji, rytmu, instynktu, metalowej dyscypliny, całkowicie ignorowanej przez większość i przeczuwanej jedynie przez jaśniejsze umysły.

Świętość szyn
Filippo Tommaso Marinetti
Nowa moralna religia prędkości, 1916
Jeśli modlić się oznacza komunikować się z bóstwem, przemieszczanie się z wielką prędkością jest modlitwą. Świętością kół oraz szyn. Trzeba paść na kolana na szynach, aby modlić się do boskiej prędkości. Trzeba paść na kolana przed wirującą prędkością żyrobusoli: 20 000 obrotów na minutę, największą prędkością mechaniczną osiągniętą przez człowieka. Trzeba porwać gwiazdom sekret ich oszałamiającej i niepojętej prędkości.
Weźmy więc udział w wielkich bataliach niebieskich; stawmy czoło kulom gwiazd miotanym przez niewidzialne armaty; rywalizujmy z gwiazdą 1830 Groombridge, która leci 241 km na sekundę, z Arkturem, który leci 413 km na sekundę. Niewidzialni matematyczni artylerzyści. Wojny, w których gwiazdy, będąc pociskami i artylerzystami jednocześnie, walczą prędkością, aby ujść przed gwiazdą większą albo uderzyć w gwiazdę mniejszą. Naszymi świętymi są niezliczone cząsteczki, które przenikają w naszą atmosferę ze średnią prędkością 42 000 metrów na sekundę. Naszymi świętymi są światło i fale elektromagnetyczne 3 x 10 metrów na sekundę. Upojenie wielkimi prędkościami w samochodzie jest tylko radością czucia się stopionym z ową jedyną boskością. Sportsmeni są pierwszymi katechumenami tej religii. Bliskie jest zburzenie domów i miast, aby stworzyć wielkie punkty zborne samochodów oraz samolotów.

Ramiona Elektryka
Luciano Folgore
Elektryczność, 1912
Narzędzia siły, przybory pracy,
którymi posługuje się ta wola,
ciężkie pociągi,
pożerające pożądliwie
przestrzeń, czas, prędkość,
o ramiona Elektryka
rozpostarte szeroko w każdym miejscu,
ażeby brać życie, je przemieniać
i zagniatać,
razem z szybkimi żywiołami,
o mechanizmy potężne,
pyszni synowie Elektryka,
co miażdżycie marzenie i materię,
słyszę syczące wasze nuty
dobiegające z wszystkich fabryk,
ze wszystkich stoczni,
solidnymi drogami dźwięków,
wraz z hymnem wagonów,
z uwielbieniem
boskim
owej woli,
która cud wszelki czyni,
swobodnej Elektryczności.

Zegar
Giovan Leone Sempronio (XVII wiek)
Pokaz zegara
Wężem jest Czas, co zwija się w obrożę,
Kształt piękny zabić, jadem swym zatruty,
A ty go kładziesz, by ci jadł minuty,
W złoty medalion, między piersi hoże.

Jakiż głuptasek z ciebie i niebożę!
Z każdej zdradliwej kreski, śmierci nuty,
Nic nie wyczytasz ponad to „dopóty",
Co włos posrebrza i twarz twoją orze.
Ciebie kształt własny, piękny wciąż urzeka;
Tego nie widzisz, że jej łotr dopadnie,
By była straszna, blada i kaleka.
Zły pies to, złodziej, który działa zdradnie:
Zębami z brązu gryzie, a nie szczeka.
Milczy żelazny język, kiedy kradnie.

Drogocenna maszyna
Raymond Roussel
Wrażenia z Afryki, 1910
Bedu, bohater chwili, nacisnął sprężynę skrzyni i wprowadził w ruch drogocenną maszynę, owoc swojej przemyślnej wytrwałości. Uruchomione niewidzialnie przez pasy transmisyjne, których część najwyższa gubiła się w głębi skrzyni, płótno zaopatrzone w czółenka wyślizgnęło się w kierunku horyzontalnym na osi ruchu. Pomimo tego przemieszczenia niezliczone nici utkwione na krawędzi osnowy zachowywały, dzięki systemowi napięcia wstecznego, w który zostały wyposażone wszystkie czółenka, doskonałą sztywność. Pozostawione samemu sobie wrzeciono każdego czółenka, na którym opierała się szpula, obracało się w kierunku odwrotnym do nawijania, na skutek działania sprężyny, która stawiała nieznaczny opór rozwijaniu się jedwabiu. Niektóre nici krzyżowały się mechanicznie, podczas gdy inne się wydłużały, a sieć zachowywała początkową regularność, nie rozluźniając się ani nie plącząc w supły. Płótno podtrzymywane było przez grubą oś wertykalną, która opisując szorstki łokieć, zagłębiała się horyzontalnie we wnętrzu skrzyni: długie żłobkowanie, którego z brzegu nie byliśmy w stanie dostrzec, umożliwiało rozpoczęte w tej chwili ciche przesuwanie.
Krótko potem płótno zatrzymało się i zaczęło poruszać w górę. Część wertykalna jego osi łagodnie się wydłużyła, ukazując grę przesuwających się przegródek, podobnych do przegródek teleskopu. Regulowana była przez zespół strun i wewnętrznych bloków i jedynie wyskok potężnej sprężyny śrubowej mógł spowodować owo spokojne uniesienie się, które po chwili ustało [...]
Nagle z prędkością błyskawicy jedno z czółenek, wyrzucone przez sprężynę z płótna, przeszło w środek kompleksu jedwabiu na inny poziom, przebiegło całą jego długość i dobiegło kresu w tej jednej jedynej przegródce umieszczonej w owym z góry przewidzianym i obliczonym ściśle miejscu. Rozwinięta z delikatnego przyrządu nić osnowy i nić poprzeczna kierowały się teraz na środek osnowy i formowały jej początek. Poruszone z dołu przez ruchomą oś, umieszczoną w żłobkowaniu skrzyni, jej wieko podniosło się, aby ugodzić nić osnowy niezliczonymi zębami, a potem szybko przyjęło dawną pozycję wertykalną. Nici strun, poruszając się znowu, wprowadziły całkowitą zmianę w rozmieszczeniu jedwabi, a jedwabie, krzyżując się szybko, przebiegły znaczną drogę w górę i w głąb.
Wypchnięte przez sprężynę lewej przegródki wrzeciono niezwykle szybkim ruchem przebiegło osnowę w odwrotnym kierunku i powróciło do swojej przegródki; a druga nić osnowy, rozwinięta z wrzeciona czółenka, przyjęła energiczny cios od wieka. Podczas gdy struny wykonywały swój osobliwy ruch, płótno, wierne swojemu jedynemu poziomowi, użyło jednocześnie dwóch sposobów przesuwania się, aby poruszyć się w kierunku ukośnym: prosto ku ustalonemu miejscu, natomiast druga przegródka skorzystała z chwili zatrzymania, aby wyrzucić czółenko, które tkając jak smukły pocisk w narożniku, ku któremu skierowane były wszystkie jedwabie, wbiło się z przodu, dokładnie w głębi owej zawsze nieruchomej przegródki. Po uderzeniu wieka w nową nić osnowy ruszyła szeroka karuzela strun, które przygotowywały drogę powrotu wrzecionu, odepchniętemu gwałtownie do swojej przegródki.

Narzędzie tortur
Franz Kafka
Kolonia karna, 1919
– Tak, brona – odparł oficer. – To odpowiednia nazwa. Igły są umieszczone jak w bronie, a także całość porusza się jak brona, choć tylko w jednym miejscu i o wiele kunsztowniej. Zresztą zaraz pan to zrozumie. Tutaj na łóżku kładzie się skazańca [...]
Chciałbym najpierw opisać aparat, a dopiero potem pokazać samą procedurę. Będzie pan ją mógł później lepiej śledzić. Zresztą koło zębate w rysowniku zbyt się już starło i bardzo skrzypi, kiedy jest w ruchu, zaledwie można się wtedy porozumieć; niestety, bardzo trudno tu dostać części zapasowe [...]

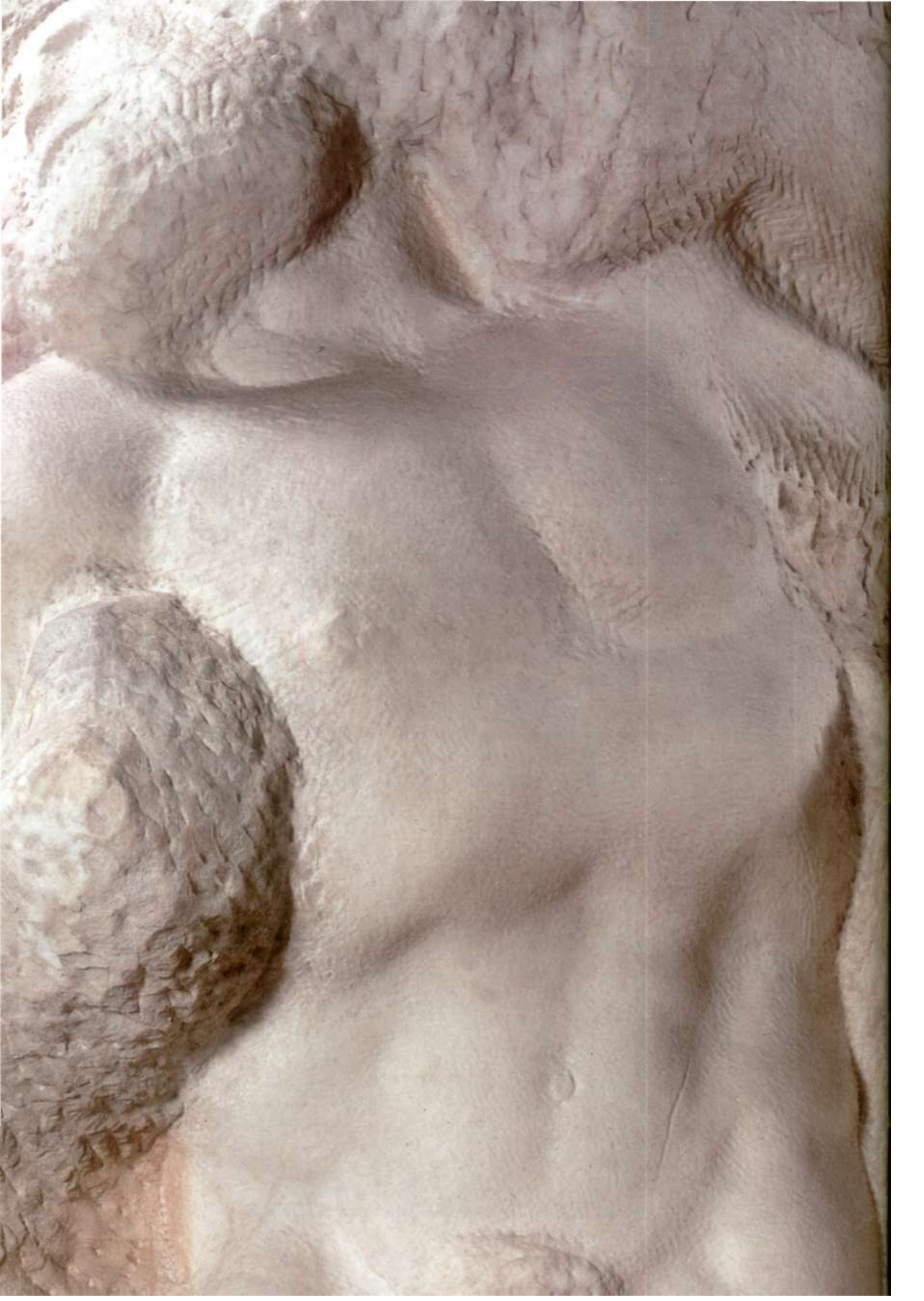
A więc tutaj, jak powiedziałem, jest łóżko. Jest ono całkowicie i dokładnie pokryte warstwą waty; dowie się pan jeszcze, w jakim celu. Na owej wacie kładzie się skazańca na brzuchu, oczywiście nagiego; tutaj są rzemienie, aby go przytroczyć za ręce, za nogi i za szyję. Tu u wezgłowia łóżka, gdzie jak powiedziałem, człowiek kładzie się najpierw twarzą, znajduje się ów mały klin filcowy, który z łatwością można tak wyregulować, aby wepchnąć go człowiekowi wprost w usta. A to w tym celu, aby przeszkodzić krzykom i rozgryzieniu języka. Naturalnie człowiek musi ten filc wziąć w usta, gdyż inaczej rzemień, przytrzymujący szyję, złamie mu kark [...]
Była to duża budowla. Łóżko i rysownik posiadały jednakowe wymiary i wyglądały jak dwie ciemne skrzynie. Rysownik wznosił się mniej więcej dwa metry ponad łóżkiem; oba przyrządy były na krawędziach połączone czterema mosiężnymi sztabami, które niemal iskrzyły się w słońcu. Pomiędzy skrzyniami na stalowej taśmie wisiała brona [...]
– A więc tutaj leży człowiek – rzekł podróżny, odchylił się na krześle i skrzyżował nogi.
– Tak – odpowiedział oficer, odsunął czapkę nieco do tyłu i przeciągnął dłonią po gorącej twarzy. – Teraz niech pan posłucha. Zarówno łóżko, jak i rysownik posiadają swoje własne baterie elektryczne, łóżko potrzebuje jej dla siebie, rysownik dla brony. Skoro tylko człowiek zostanie przytroczony, wprawia się łóżko w ruch. Drobnymi, bardzo szybkimi ruchami drga ono równocześnie na boki oraz w przód i w tył. Podobne aparaty widział pan może w zakładach leczniczych: tylko że przy naszym łóżku wszystkie ruchy są dokładnie obliczone; mianowicie muszą one być dokładnie zestrojone z ruchami brony. Właśnie tej bronie pozostawia się samo wykonanie wyroku [...]
Gdy człowiek leży na łóżku, a ono zostało już wprawione w drgający ruch, brona opada na ciało. Sama ustawia się w ten sposób, że ledwie tylko dotyka ciała ostrzami; gdy osiągnie się to ustawienie, ta oto stalowa lina natychmiast napręża się jak sztaba. I teraz zaczyna się zabawa. Nie wtajemniczony nie widzi z zewnątrz żadnej różnicy pomiędzy karami. Wydaje się, że brona pracuje jednakowo. Drgając, zagłębia ona swoje ostrza w ciało, które ponadto drga wraz z łóżkiem. Aby zaś umożliwić każdemu kontrolę wykonywania wyroku, brona została zbudowana ze szkła. Spowodowało to pewne trudności techniczne w związku z umocowaniem w niej igieł, ale po wielu próbach to się udało. Nie cofnęliśmy się, jak pan widzi, przed żadnym trudem. A teraz każdy może widzieć poprzez szkło, jak powstaje napis na ciele. Czy zechce pan podejść bliżej i obejrzeć sobie igły?
Podróżny podniósł się z wolna, podszedł i nachylił się nad broną.
– Widzi pan – mówił oficer – dwojakie igły w wielorakim zestawieniu. Każda długa ma obok siebie jedną krótką. Długa mianowicie pisze, a z krótkiej tryska woda, która zmywa krew, aby zachować pismo w stałej czystości. Woda z krwią zostaje następnie skierowana tutaj, do małych rynien, i spływa w końcu do tej rynny głównej, której rura odpływowa prowadzi do wykopu.

Déesse
Roland Barthes
Współczesne mity, 1957
Myślę, że samochód jest dzisiaj wystarczająco dokładnym odpowiednikiem wielkich gotyckich katedr: chcę powiedzieć – wielkim tworem epoki powstałym w namiętnej wyobraźni nieznanych artystów, prowadzonym w marzeniach, jeśli nie na jawie, przez cały naród, który przywłaszcza sobie pod jego postacią przedmiot całkowicie magiczny.
Nowy Citroën jawnie spada z nieba, gdyż najpierw prezentuje się jako przedmiot doskonały. Trzeba pamiętać, że przedmiot jest najlepszym zwiastunem nadnatury: w przedmiocie z łatwością można zauważyć doskonałość i nieobecność źródła, zamknięcie i blask, przemianę życia w materię (materia jest o wiele bardziej magiczna niż życie) i, aby dopowiedzieć wszystko do końca, ciszę, która należy do porządku cudowności. „Bogini" [*Déesse*] ma wszystkie cechy (przynajmniej publiczność zaczyna jej jednogłośnie nadawać takie cechy) jednego z tych przedmiotów, które zstąpiły z innego świata, które pobudzały manię nowości w XVIII wieku i we współczesnych powieściach science fiction: Bogini [*Déesse*] jest przede wszystkim nowym Nautilusem.

Charlie Chaplin, scena z *Dzisiejszych czasów*, 1938

Maszynami bezżennymi są maszyny wymyślone przez Raymonda Roussela we *Wrażeniach z Afryki*. Wytwarzają one jednak takie rozpoznawalne „efekty", jak na przykład niezwykłe tkaniny, natomiast maszyny zbudowane tak efektownie jak rzeźby Tinguely'ego nie tworzą niczego innego niż własny bezmyślny ruch, a ich jedynym celem jest zgrzytać w próżni.
W takim znaczeniu są bezżenne z definicji, pozbawione funkcjonalnej płodności – skłaniają nas do śmiechu i do gry, ponieważ tak właśnie czyniąc, trzymamy pod kontrolą strach, jakim mogłyby nas napawać, zanim poznalibyśmy ich ukryty cel, który mógłby być zły. Maszyny Tinguely'ego pełnią w ten sposób tę samą funkcję co wiele dzieł sztuki, które umieją poprzez piękno odpędzać ból, strach, śmierć, niepokojące i nieznane.

Jean Tinguely, *Potworna kareta – Niech żyje Ferrari*, 1985, Bazylea, Museum Tinguely



Rozdział XVI

Od form abstrakcyjnych do głębi materii

1. „Szukać posągów wśród kamieni"

Michał Anioł,
Niewolnik,
detal,
1530,
Florencja,
Galleria dell'Accademia

Sztuka współczesna odkryła wartość i płodność materii. Nie znaczy to oczywiście, że artyści innego czasu nie byli świadomi, że pracują nad pewnym materiałem, i nie rozumieli, jak z owego materiału wywodzą się ich konstrukcje, niejedna twórcza podpowiedź, przeszkoda i wyzwolenie. Już Michał Anioł utrzymywał, rzecz powszechnie znana, iż rzeźba jawiła mu się jako już potencjalnie zawarta w bloku marmuru, tak że artyście nie pozostawało nic innego, jak odkuć z kamienia to, co zbędne, aby wydobyć na światło ową formę, jaką materia już zawierała. I tak posyłał on, jak opowiadają biografowie, „swojego człowieka, aby szukał posągów wśród kamieni". Jeżeli jednak artyści zawsze wiedzieli, że powinni prowadzić dialog z materią i odnajdywać w niej źródło inspiracji, to twierdzono przecież, że materia jest sama w sobie bezkształtna, a piękno powstaje dopiero potem, gdy odciśnie się w niej pewna idea i pewna forma. Estetyka Benedetta Crocego uczyła wręcz, że prawdziwa inwencja artystyczna rozwija się w momencie intuicji i ekspresji, który spełnia się całkowicie we wnętrzu twórczego ducha, podczas gdy jego techniczne uzewnętrznienie, przekład poetyckiej fantazji na dźwięki, kolory, słowa lub kształty kamienia stanowiłby jedynie fakt uboczny, który niczego w gruncie rzeczy nie dodaje do pełni i skończoności dzieła.

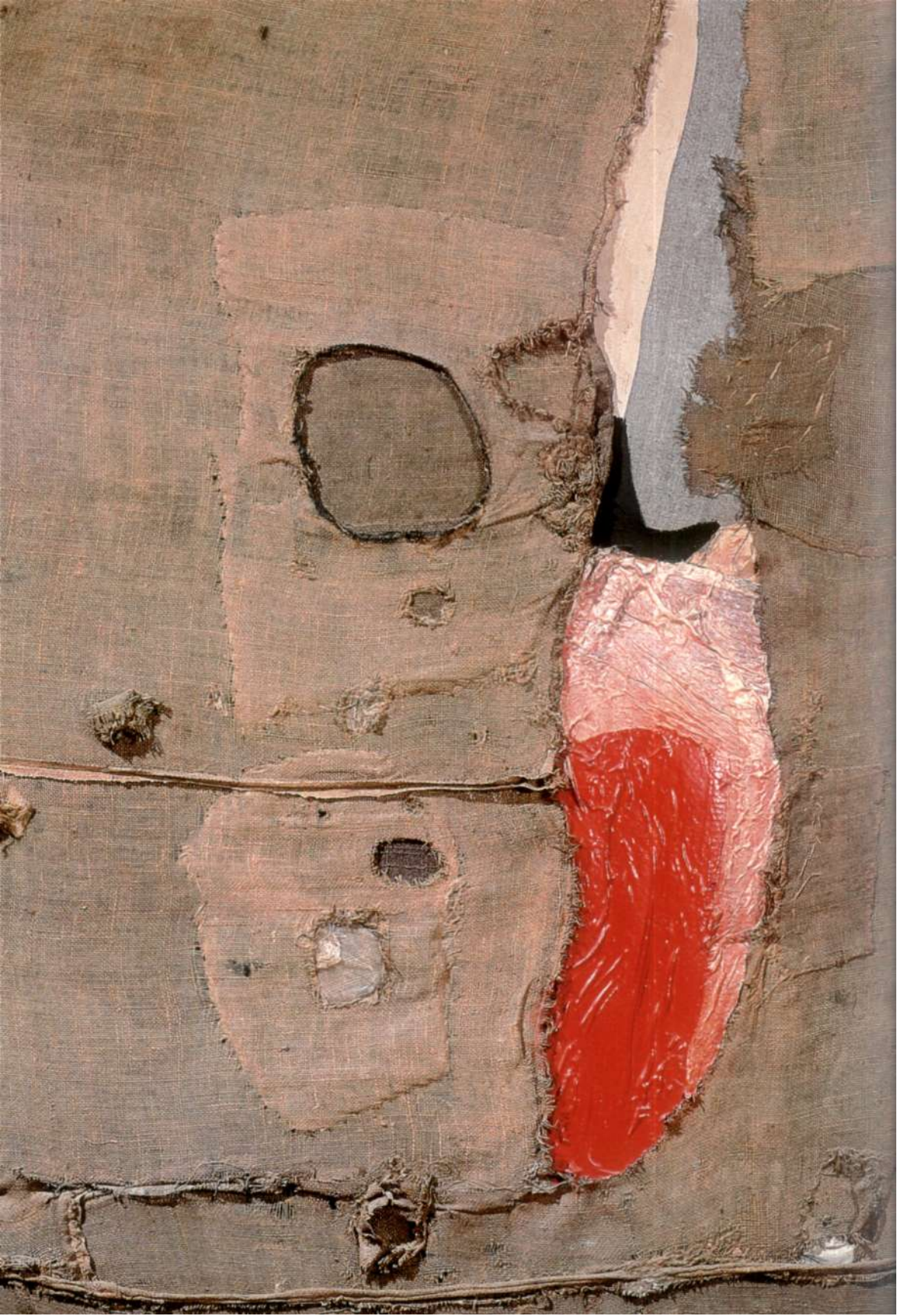
Forma i materia
Michelangelo Buonarroti (XVI wiek)
Wiersze
Nie ma artysta, który w marmur puka,
myśli ni jednej, co by w nim nie była,
jej tylko ręka, którą w ślad posyła
za intelektem, tam w kamieniu szuka.

2. Współczesne przewartościowanie materii

W reakcji na to przekonanie estetyka współczesna przewartościowała **materię**. Inwencja, która miałaby się całkowicie mieścić w domniemanych głębiach Ducha i nie mieć nic wspólnego z wyzwaniami fizycznej i konkretnej rzeczywistości, jest bladym fantazmatem. Piękno, prawda, inwencja, kreacja nie stanowią jedynie części jakiejś anielskiej duchowości, ale mają także do czynienia ze światem rzeczy, których można dotknąć, które wydzielają zapach, przy upadku robią hałas, za sprawą prawa grawitacji ciążą ku dołowi i poddane są zużyciu i przemianom, upadkowi oraz rozwojowi.
Podczas gdy teorie estetyczne całkowicie przewartościowały wagę pracy „nad", „za pomocą" i „w" materii, artyści XX wieku często skupiali uwagę wyłącznie na niej, tym intensywniej, im bardziej porzucenie modeli figuralnych popychało ich do nowych odkryć w królestwie możliwych form. I tak dla większej części sztuki współczesnej materia staje się już nie tylko ciałem dzieła, ale także jego celem, przedmiotem dyskursu estetycznego. Malarstwo zwane abstrakcyjnym oznaczało triumf plam, pęknięć, grudek, fałd i nakapań itp.

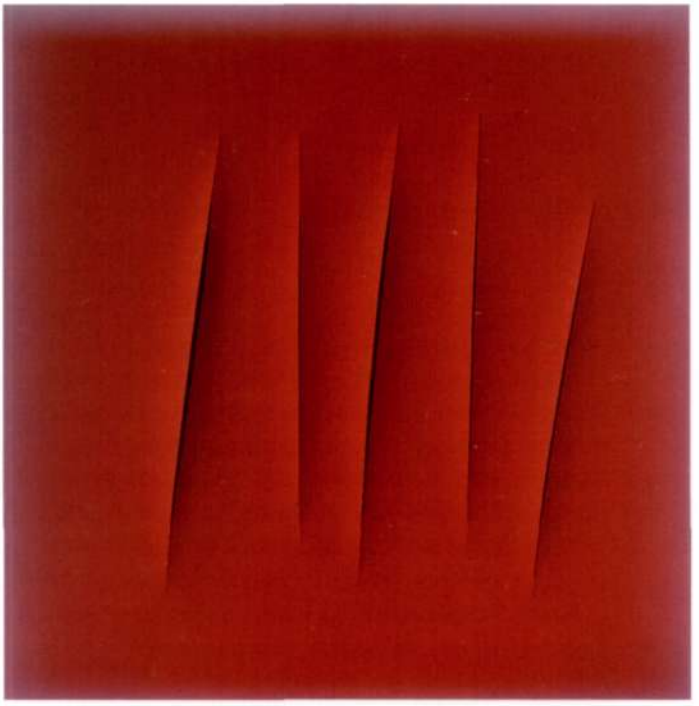
Jackson Pollock,
Full phantom five,
1947,
Nowy Jork,
Museum of Modern Art

Materia
Luigi Pareyson
Estetyka, 1954
Artysta z miłością studiuje materię, bada ją do głębi, szpieguje jej zachowania i reakcje; wypytuje, aby móc jej rozkazywać, interpretuje, aby móc poskromić, jest jej posłuszny, aby móc ją ugiąć; zgłębia ją, aby objawiła swoje ukryte i odpowiadające jego zamiarom możliwości; drąży ją, aby ona sama podpowiedziała mu nowe i nieznane możliwości do wypróbowania; idzie za nią, aby jej naturalne postępy mogły współdziałać z wymaganiami mającego powstać właśnie dzieła; poznaje owe sposoby, za pomocą których długa tradycja nauczyła go manipulować nią, aby sprawić, by zakiełkowała czymś nowym i oryginalnym, lub przedłużyć jej nowy rozwój; jeśli zaś tradycja, którą materia jest naładowana, zdaje się kompromitować jej plastyczność i czynić ją ciężką i leniwą, stara się on przywrócić jej dziewiczą świeżość, która tym bardziej jest płodna, o ile bardziej niezbadana; a jeśli materia jest nowa, nie daje się jej przestraszyć śmiałością pewnych sugestii, które zdają się spontanicznie z niej wydobywać, nie wyrzeknie się odwagi pewnych prób, niemniej jednak nie uchyli się od ciężkiego obowiązku jej spenetrowania, aby lepiej wyodrębnić jej możliwości [...]
Nie chodzi o to, by powiedzieć, że człowieczeństwo i duchowość kształtują się w jakiejś materii, stając się pewną całością uformowaną z dźwięków, kolorów i słów, albowiem sztuka nie jest przedstawieniem czyjegoś życia czy materii, materia jednak ukształtowana jest niepowtarzalnie pod wpływem duchowości artysty, która nadaje jej styl.



na str. 404
Alberto Burri,
Worek 5P,
1953,
Città di Castello,
Palazzo Albizzini

Lucio Fontana,
Koncept przestrzenny, Oczekiwania,
1964,
emulsja na płótnie,
kolekcja prywatna
(Rif. N. 64T76)



Niekiedy artysta pozwala działać samym materiałom, kolorom, którymi swobodnie pryska na płótno, workowi lub metalowi, które z całą bezpośredniością mówią o przypadkowym i nieprzewidzianym rozdarciu. W ten sposób dzieło sztuki zdaje się wyrzekać wszelkiej formy, aby pozwolić obrazowi lub rzeźbie stać się czymś niemal naturalnym, darem przypadku, podobnie jak figury, które fale morskie rysują na piasku lub krople deszczu żłobią w błocie. Niektórzy malarze abstrakcyjni nadali swoim dziełom tytuły, które przywołują obecność surowego materiału, istniejącego przed intencją artystyczną: *makadam*, *asfalty*, *bruki*, *tłuczeń*, *pleśnie*, *odciski*, *gleby*, *tkaniny*, *aluwia*, *żużle*, *rdze*, *odcięcia*, *wióry*... Lecz artysta nie zaprasza nas tak po prostu (za pomocą pisemnego przesłania, załóżmy) do pójścia i obserwowania na własną rękę rdzy i asfaltu, smoły i płótna worków porzuconych na jakimś strychu, ale sam używa tej materii, aby stworzyć pewne dzieło; w ten sposób wybiera ją i uwyraźnia, a zatem nieforemnemu i abstrakcyjnemu nadaje jednak pewną formę i odciska na nim pieczęć swego stylu. Jedynie zobaczywszy dzieło sztuki abstrakcyjnej, możemy się czuć zachęceni do zgłębiania wrażliwszym okiem także plam naprawdę przypadkowych, naturalnej rozciągłości tłucznia, rozwijania się pewnych tkanin, wymiętych albo dziurawych. Tak zatem owo badanie materii i praca nad nią prowadzi nas do odkrycia w niej sekretnej piękności.

3. Przedmiot znaleziony

Tak zatem powinniśmy postrzegać poetykę przedmiotu znalezionego (lub *ready made*), jaką już na początku wieku zaproponowali tacy artyści jak Duchamp. Przedmiot istnieje samodzielnie, ale artysta działa jak ktoś, kto przechadzając się po plaży, odkrywa muszlę lub kamień wygładzony przez morze, zanosi je do domu i kładzie na stół, tak jakby były dziełami sztuki, które objawiają nieoczekiwane piękno. W ten sposób zostały „wybrane" jako rzeźby: przyrząd do osączania butelek, koło roweru, kryształ bizmutu, bryła geometryczna początkowo o funkcjach dydaktycznych, kieliszek zniekształcony przez temperaturę, manekin lub nawet pisuar. Naturalnie intencją takiego wyboru jest prowokacja, ale także przekonanie, że każdy (najbardziej niepozorny nawet) przedmiot ma aspekty formalne, na które rzadko zwracamy uwagę. Gdy już zostaną wyodrębnione, „umieszczone w ramach" i poddane naszej kontemplacji, przedmioty te nabierają znaczenia estetycznego, tak jak gdyby podrobione były ręką autora.

Marcel Duchamp, *Fontanna*, 1959, Paryż, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

4. Od materii reprodukowanej do przemysłowej, ku głębi materii

Kiedy indziej artysta nie znajduje, lecz własną ręką odtwarza odcinek drogi, graffiti na murze, jak w wypadku chodników ulicznych Dubuffeta lub płócien zepsutych przez infantylne bazgroły Cy Twombly'ego. Tutaj działanie artystyczne jest bardziej widoczne, artysta odtwarza świadomie i za pomocą wyrafinowanej techniki to, co musi jednak wydawać się przypadkowe, **materię w stanie dzikim**. Innym razem materia nie jest naturalna, ale jest odpadkiem przemysłowym lub przedmiotem komercyjnym, który przestał już być użytkowany i odzyskany został z kubła na śmieci.

Cy Twombly,
Bez tytułu,
1970,
Houston,
The Menil Collection

Materia w stanie dzikim
André Pieyre de Mandiargues
Dubuffet, ou Le point extrême, 1956
Dla uproszczenia zauważmy, że tym, co przede wszystkim podoba mu się w ziemi, jest to, że jest ona o wiele bardziej zwyczajna i szerzej rozpowszechniona niż każda inna rzecz na świecie i że z powodu tej swojej pospolitości częstokroć zniechęcała ona ludzi, którzy rzucali jej zaledwie roztargnione spojrzenie. Bo nie chodzi tutaj w żadnej mierze o idealną koncepcję ziemi i jej sentymentalną inspirację, które zsyłały natchnienie zarówno mędrcom, jak i idiotom, ani o jej związki z ludzkością [...] Chodzi o tę zwykłą materię, która znajduje się bezpośrednio pod naszymi stopami i niekiedy przyczepia się do podeszwy; o ten rodzaj horyzontalnej ściany, o tę płaszczyznę, która nas nosi i jest tak banalna, że trudno właściwie ją zobaczyć, chyba że przy wzmożonym wysiłku. O tę materię, o której można by powiedzieć, że nie ma tam nic bardziej konkretnego, ponieważ nigdy nie przestaniemy jej deptać bez arcydzieł architektury.

RB

Andy Warhol, *Zupa Campbella*, Neue Galerie, kolekcja Ludwiga

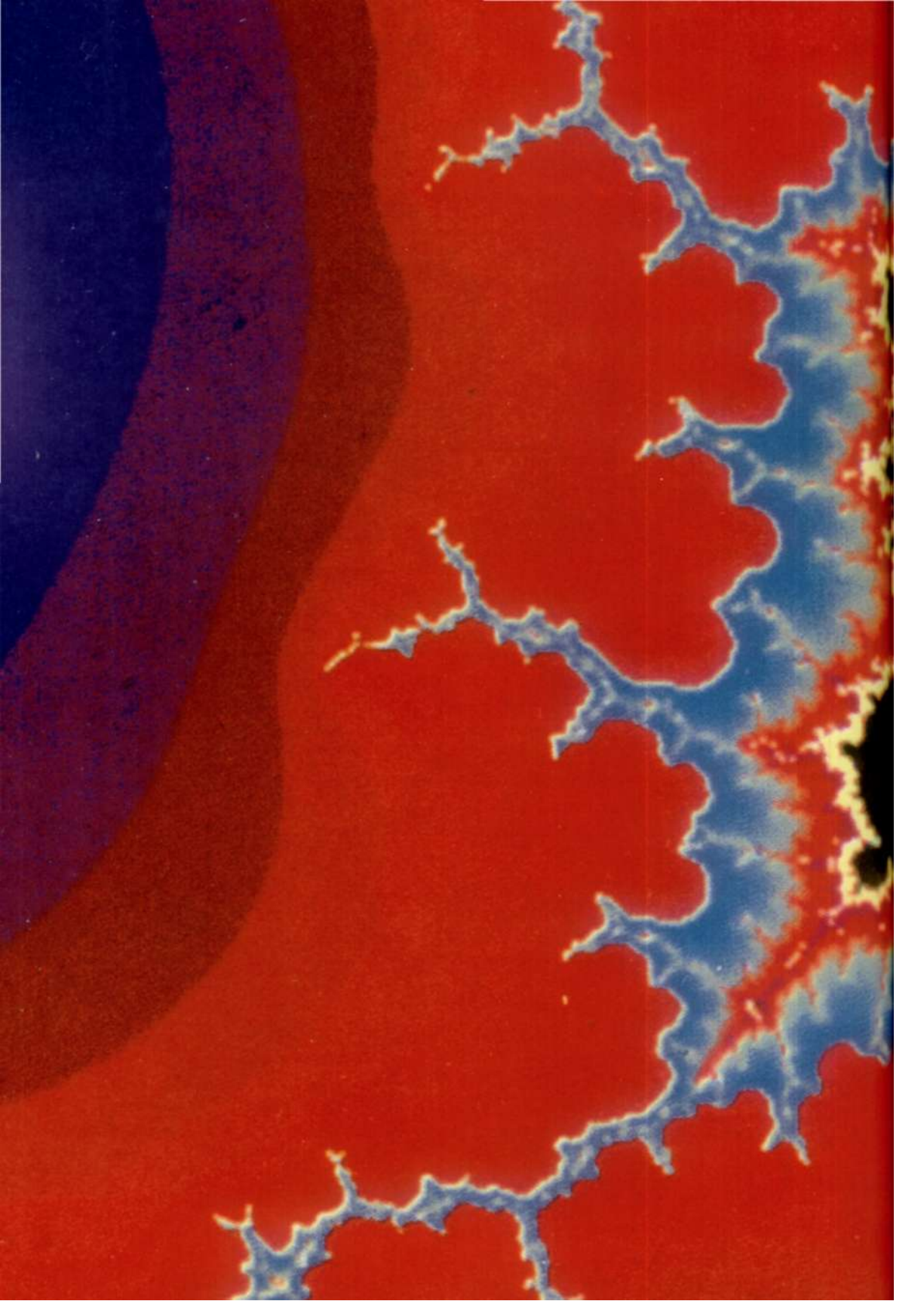
Roy Lichtenstein, *Crak!*, 1963-1964, The Estate of Roy Lichtenstein

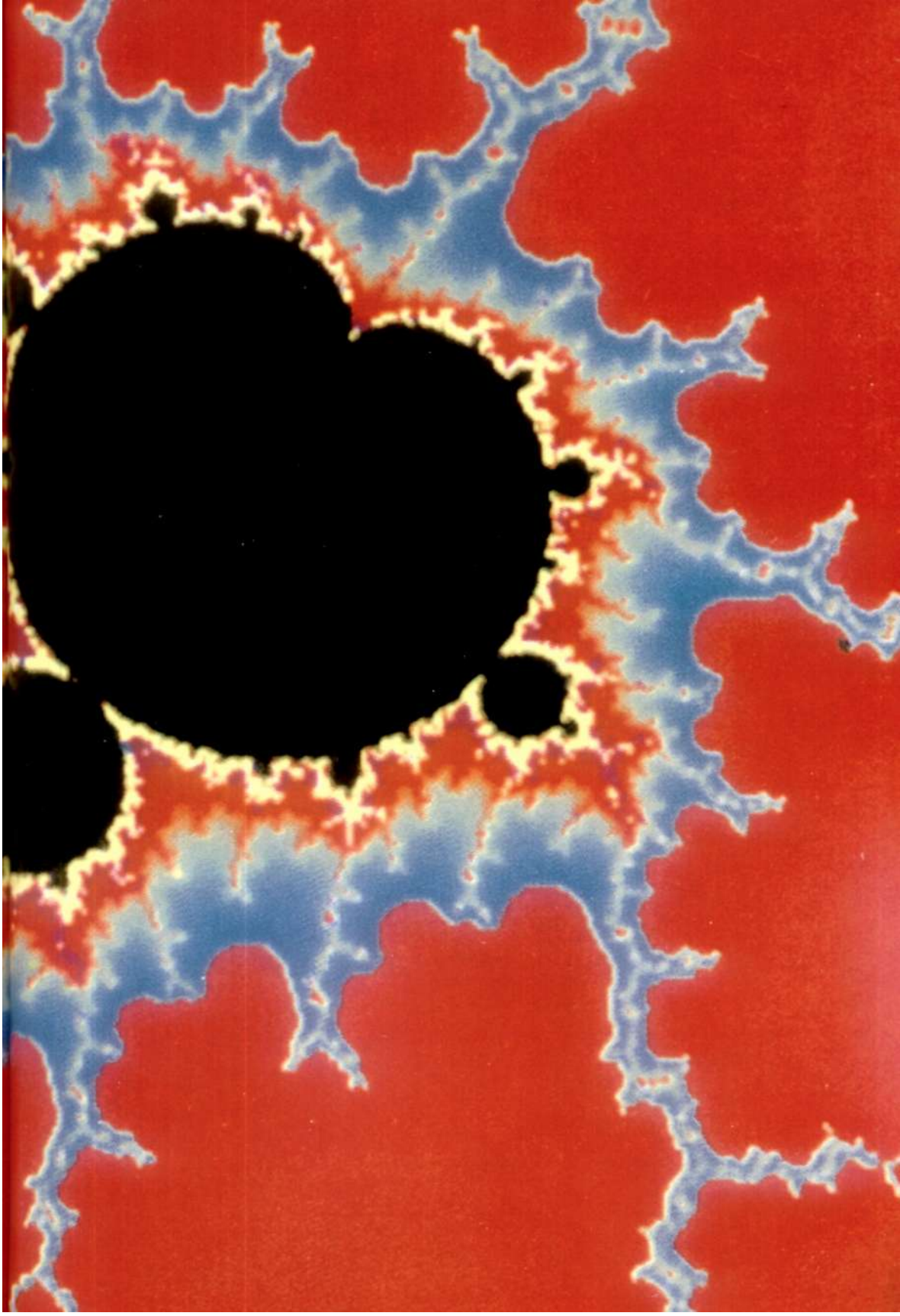
I oto César komprymuje, zniekształca i eksponuje wykrzywiony metal starej chłodnicy samochodowej, Arman wypełnia przezroczystą szkatułkę stosem starych okularów, Rauschenberg przykleja do płótna oparcie krzesła lub tarczę zegara, Lichtenstein w ogromnych rozmiarach i nadzwyczaj wiernie kopiuje winietę ze starego albumu komiksów, Andy Warhol proponuje puszkę Coca--coli lub zupy Campbella...

W tych wypadkach artysta staje się rzecznikiem drwiącej polemiki przeciw uprzemysłowionemu światu, wystawia dokumenty archeologiczne współczesności, konsumowanej dzień pod dniu, petryfikuje w swym ironicznym muzeum rzeczy, które widujemy na co dzień, nie zdając sobie sprawy, że działają one na nasz wzrok jak fetysze. Wszelako za sprawą swej dzikiej lub też drwiącej polemiki uczy nas także kochać owe przedmioty; przypomina nam, że również świat przemysłu ma „formy", które mogą przekazać nam emocję estetyczną. Po tym, gdy przedmioty te przestały już być dobrami konsumpcyjnymi, stały się niepotrzebne, zostały ironicznie odkupione ze swojej „niepotrzebności" i swego „ubóstwa", wręcz swojej nędzy – objawiały nieoczekiwane piękno. Dziś wreszcie wyrafinowane techniki elektroniczne pozwalają nam odnaleźć nieoczekiwane aspekty formalne także w samej głębi materii, tak jak kiedyś można było podziwiać pod mikroskopem piękno kryształków śniegu. Rodzi się w ten sposób nowa forma przedmiotu znalezionego, który nie jest przedmiotem rzemieślniczym ani przemysłowym, ale głębokim znamieniem natury, tkaniną niewidzialną dla naszego oka. Oto nowa „estetyka fraktali".

na str. 408
César, *Kompresja*, 1962, Paryż, Musée National d'Art. Moderne, Centre Georges Pompidou

na str. 410-411
Całość Mandelbrota, fraktale zrealizowane przez Heinza-Ottona Peitgena i Petera H. Richtera, 1987





Rozdział XVII

Piękno mediów

1. Piękno prowokacji czy piękno konsumpcji?

Wyobraźmy sobie historyka sztuki przyszłości lub poszukiwacza przybywającego z przestrzeni kosmicznej, którzy stawiają sobie pytanie: jaka to idea piękna dominowała w XX wieku? Ostatecznie nie robiliśmy nic innego w tej wędrówce po historii piękna, jak stawianie podobnych pytań na temat starożytnej Grecji, renesansu, początku i końca XIX wieku. Prawdą jest, że można było wyodrębnić sprzeczności w tym samym okresie, w którym na przykład mogły współistnieć gust neoklasyczny i estetyka wzniosłości, w gruncie rzeczy jednak, patrząc „z dali", miało się zawsze wrażenie, że każdy wiek przejawiał pewne cechy wspólne lub najwyżej jedną podstawową sprzeczność.

na str. 412
Marilyn Monroe z *Kalendarza Marilyn*, 1952

Adolf de Meyer, *Wacław Niżyński i nimfy* w *Popołudniu fauna*, 1912

Może się też zdarzyć, że – także patrząc „z dali" – interpretatorzy przyszłości wyodrębnią coś naprawdę charakterystycznego dla XX wieku i że przyznają na przykład rację Marinettiemu, mówiąc, że prawdziwą Nike z Samotraki ubiegłego wieku był piękny samochód wyścigowy, a zignorują być może Picassa albo Mondriana. My nie możemy patrzeć z tak daleka; możemy jedynie zadowolić się podkreśleniem, że pierwsza połowa XX wieku, a najdalej lata sześćdziesiąte tego stulecia (potem będzie to trudniejsze), były teatrem dramatycznej walki pomiędzy pięknem prowokacji a pięknem konsumpcji.

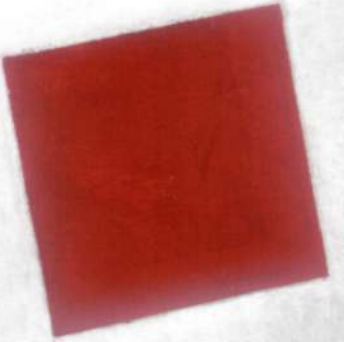
Man Ray,
Wenus restaurowana,
1936,
Mediolan,
kolekcja Schwarza

2. Awangarda, czyli piękno prowokacji

Piękno prowokacji proponowały różne ruchy awangardowe i eksperymentatorstwo artystyczne: od futuryzmu do kubizmu, od ekspresjonizmu do surrealizmu, od Picassa po wielkich mistrzów sztuki abstrakcyjnej i nie tylko.
Sztuka awangardowa nie stawia problemu piękna. Przyjmuje się milcząco jako pewnik, że nowe obrazy są artystycznie „piękne" i powinny sprawiać taką samą przyjemność, z jaką współcześni oglądali obraz Giotta czy Rafaela, ale dzieje się tak właśnie dlatego, że prowokacja awangardowa gwałci wszelkie kanony estetyczne. Sztuka nie stawia już sobie za cel dostarczania obrazu naturalnego piękna, ani nie zamierza wywoływać spokojnej przyjemności kontemplowania harmonijnych form. Przeciwnie, chce ona uczyć interpretowania świata innymi oczami, radowania się powrotem do modeli archaicznych lub egzotycznych: świata snu lub fantazji osób umysłowo chorych, wizji wywoływanych przez

Gino Severini,
La danseuse obsédante,
1911,
Turyn,
kolekcja prywatna

Pablo Picasso,
Panny z Avignon,
1907,
Nowy Jork,
Museum of Modern Art



Kazimierz Malewicz, *Czarny kwadrat i kwadrat czerwony*, 1915, Nowy Jork, Museum of Modern Art

narkotyki, ponownych odkryć materii, umieszczania przedmiotów użytkowych w nowych, zaskakujących kontekstach (*dada*, *ready made*), impulsów nieświadomości.

Jedynie sztuka abstrakcyjna przywróciła ideę geometrycznej harmonii, przypominającą estetykę proporcji. Buntując się przeciw podległości czy to wobec natury czy wobec życia codziennego, zaproponowała formy czyste, od geometrii Mondriana do wielkich płócien monochromatycznych Kleina, Rothka i Manzoniego. Każdemu, kto zwiedzał wystawę lub muzeum w minionych dziesięcioleciach, zdarzyło się zapewne słyszeć, jak zwiedzający przed obrazem abstrakcyjnym zapytywali: „Co on właściwie przedstawia" albo: „Czy to w ogóle jest sztuka?" A zatem nawet ów „neopitagorejski" powrót do estetyki proporcji i liczby nastąpił wbrew współczesnej wrażliwości, wbrew pojęciu, jakie zwykły człowiek ma o pięknie.

Istnieje wreszcie wiele nurtów sztuki współczesnej (happeningi, w których artysta nacina lub okalecza własne ciało, wciąganie publiczności w zjawiska świetlne lub dźwiękowe), w których pod znakiem sztuki odbywają się raczej ceremonie o posmaku rytualnym, nie różniące się od starożytnych obrzędów misteryjnych, których celem nie jest kontemplacja czegoś pięknego, lecz doświadczenie niemal religijne, choćby nawet religijności prymitywnej i cielesnej, w której bogowie są nieobecni. Z drugiej strony, podobnej natury są doświadczenia muzyczne, które ogromne tłumy przeżywają w dyskotece lub na koncertach rockowych, gdzie pośród świateł stroboskopowych i dźwięków o najwyższej głośności praktykuje się pewien sposób „bycia razem" (czemu nierzadko towarzyszy przyjmowanie substancji pobudzających). Obserwatorowi może nawet się to wydawać „piękne" (w tradycyjnym znaczeniu igrzysk), ale nie uczestnikowi. Ten może także mówić o „pięknym doświadczeniu", ale w tym sensie, w jakim się mówi o pięknym pływaniu, o pięknej jeździe na motorze lub satysfakcjonującym stosunku.

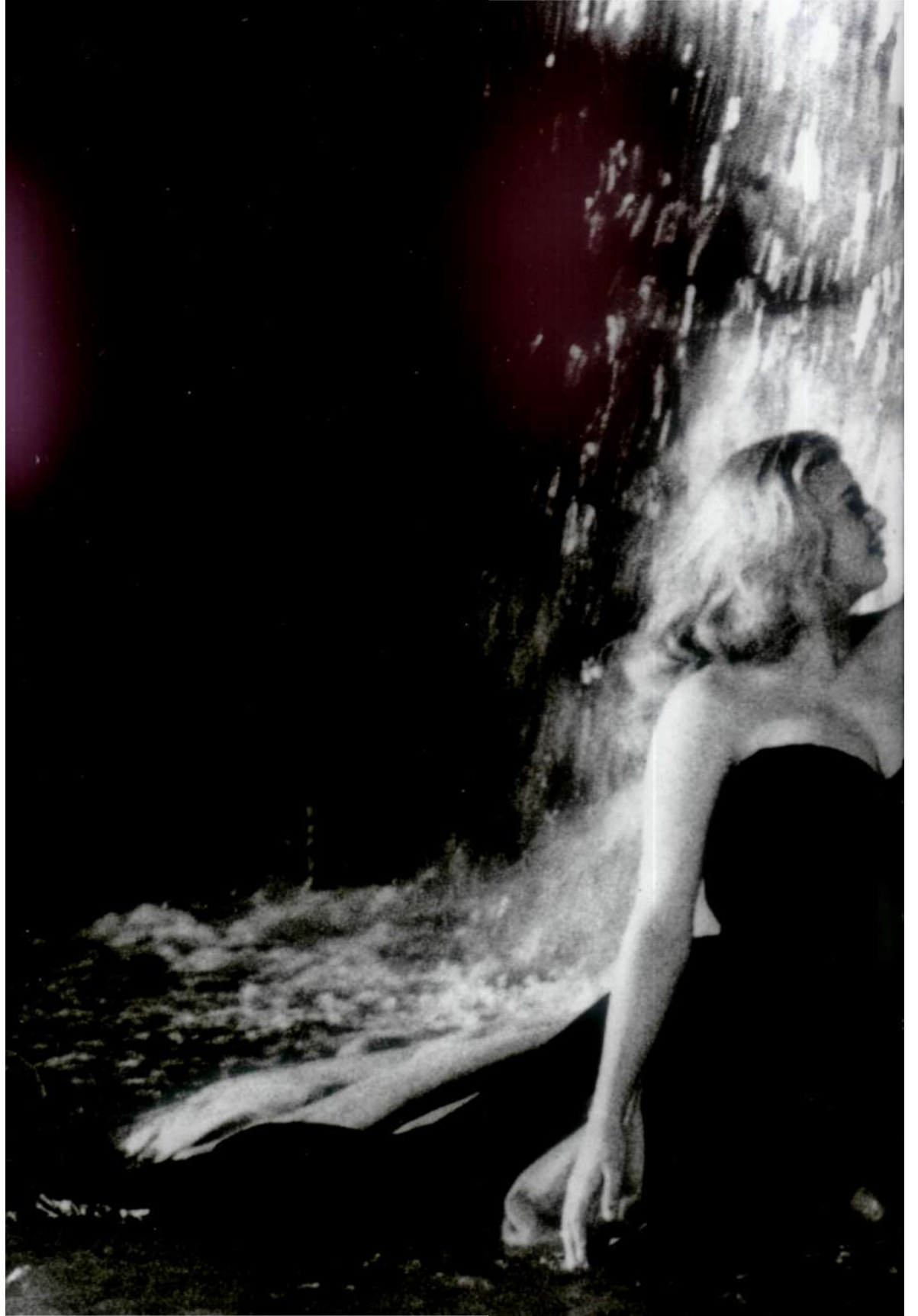
3. Piękno konsumpcji

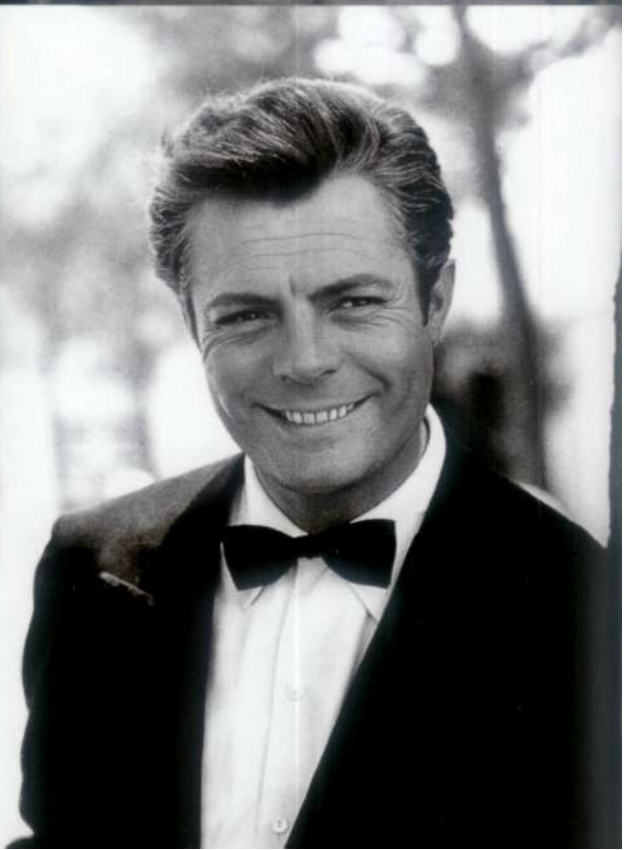
Nasz gość z przyszłości nie uniknie jeszcze innego ciekawego odkrycia. Ci, którzy zwiedzają wystawę sztuki awangardowej, którzy kupują „niezrozumiałą" rzeźbę lub uczestniczą w happeningu, ubrani są i uczesani wedle panujących kanonów mody, noszą dżinsy lub firmowe ciuchy, malują się zgodnie z modelem piękna lansowanym przez kolorowe czasopisma, kino, telewizję, czyli mass media. Wzorują się oni na ideałach piękna proponowanych przez świat komercyjnej konsumpcji, przeciwko któremu przez ponad pół wieku walczyła sztuka awangardy.
Jak zinterpretować tę sprzeczność? Nie starając się jej wyjaśnić, możemy powiedzieć, że jest ona typowa dla XX wieku.

Twiggy

na str. 419
Greta Garbo

na str. 420-423
Rita Hayworth
Grace Kelly
Brigitte Bardot
Audrey Hepburn
Marlena Dietrich
Anita Ekberg





John Wayne
w *El Dorado*
Howarda Hawksa,
1967

Fred Astaire
i Ginger Rogers
w filmie
Błękitna parada
Marka Sandricha,
1936

na str. 424
Cary Grant
Marlon Brando
James Dean
Marcello Mastroianni

Gość z przyszłości będzie się musiał teraz zastanowić, jaki model piękna proponowały mass media, i odkryje, że cały wiek dzieli podwójna cezura. Pierwsza dotyczy kontrastu pomiędzy modelami w ciągu tego samego dziesięciolecia. Na przykład kino proponowało w tych samych latach model *femme fatale*, ucieleśnianej przez Gretę Garbo i Ritę Hayworth, i model „dziewczyny z sąsiedztwa" uosabiany przez Claudette Colbert czy Doris Day. Proponowało – jako bohatera Zachodu – masywnego, męskiego Johna Wayne'a i łagodnego, trochę zniewieściałego Dustina Hoffmana. W tym samym czasie lansowano Gary'ego Coopera i Freda Astaire'a, przy czym smukły Fred tańczył na ekranie z przysadzistym Gene'em Kellym. Moda oferowała zbytkowne stroje kobiece, takie jak w filmie *Roberta*, a jednocześnie androginiczne modele Coco Chanel. Mass media, całkowicie demokratyczne, oferują model piękna dla kogoś, kogo natura obdarzyła arystokratycznym wdziękiem, i dla obfitych kształtów robotnicy; szczupła Audrey Hepburn stanowi przykład dla kogoś, kto nie może dorównać „powiększonej fizyczności" Anity Ekberg; dla kogoś, kto nie emanuje męskim i wyrafinowanym pięknem Richarda Gere'a, jest zmysłowy urok Ala Pacino i sympatyczna proletariackość Roberta De Niro. I wreszcie ktoś, kto nie może posiąść piękna maserati, dostrzeże piękno mini morrisa. Druga cezura rozszczepia cały wiek. Reasumując: ideały piękna, prezentowane przez mass media pierwszych sześćdziesięciu lat XX wieku, przywołują propozycje sztuk „starszych". Takie piękności jak Francesca Bertini lub Rina De Liguoro są bliskimi krewnymi omdlewających kobiet D'Annunzia, postacie kobiece, które pojawiają się w reklamach lat dwudziestych lub trzydziestych przypominają wątłe piękności modernizmu, secesji lub art déco. W reklamie różnych produktów daje się zauważyć inspirację futuryzmu, kubizmu i surrealizmu.

Alex Raymond,
Flash Gordon,
1974

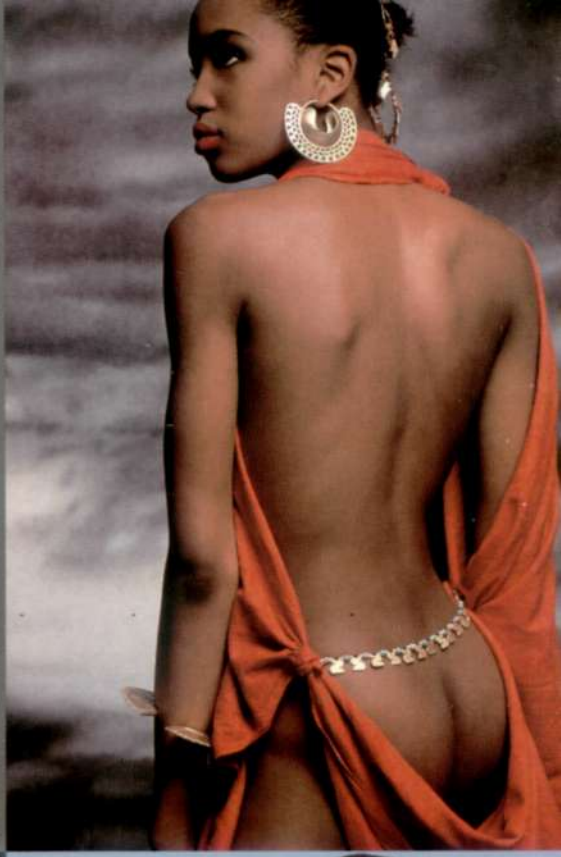
na str. 427
The Beatles
na ilustracji
Heinza Edelmanna
© Subafilms Ltd.

W komiksie *Mały Nemo* widać wpływ art nouveau, podczas gdy urbanistyka innych światów w komiksie *Flash Gordon* przypomina utopie architektów modernistycznych, takich jak Sant'Elia, a nawet antycypuje formy rakiet przyszłości. Komiksy z Dickiem Tracym wyrażają stopniowe przyzwyczajanie się do malarstwa awangardowego. Wystarczy prześledzić film z Myszką Miki i Minnie od lat trzydziestych do pięćdziesiątych, aby zobaczyć, jak rysunek dostosowuje się do rozwoju dominującej wrażliwości estetycznej. Ale kiedy z jednej strony popart wchodzi w posiadanie, na poziomie sztuki doświadczalnej i prowokacji, obrazów świata handlu, przemysłu i mass mediów, z drugiej Beatlesi niezwykle umiejętnie odświeżają tradycyjne formy muzyczne, przepaść między sztuką prowokacji a sztuką konsumpcji staje się mniejsza. Co więcej: jeżeli wydaje się, że istnieje jeszcze jakościowe rozróżnienie między sztuką „wysoką" i sztuką „popularną", to w klimacie określanym jako postmodernistyczny sztuka wysoka oferuje nowe doświadczenia wykraczające poza figuratywność i jednocześnie powroty do figuratywności i odnowienie tradycji. Z kolei mass media nie prezentują już żadnego modelu standardowego, jedynego ideału piękna. Mogą przywrócić, nawet w reklamie mającej trwałość tygodnia, wszystkie doświadczenia awangardy i jednocześnie zaoferować modele lat dwudziestych, trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych, aż do odkrycia niemodnych kształtów samochodów z połowy ubiegłego wieku. Znów proponują ikonografię dziewiętnastowieczną, bajkowy realizm, godne Junony kształty Mae West i anorektyczny wdzięk dzisiejszych modelek.

Daryl Hannah
i Rutger Hauer
w filmie
Łowca androidów

na str. 429
Ling
(fot. Richard Avedon
dla *Kalendarza Pirelli*,
1997)
Naomi Campbell
(fot. Terence Donovan
dla *Kalendarza Pirelli*,
1987)
Dennis Rodman
Kate Moss
(fot. Herb Ritts
dla *Kalendarza Pirelli*,
1994)

Czarne piękno Naomi Campbell i anglosaskie piękno Kate Moss; wdzięk tradycyjnego stepowania, jak w filmie *Chorus Line*, i futurystycznej, zimnej architektury *Łowcy androidów*; *femme fatale* z tylu transmisji telewizyjnych i reklam, i dziewczyna wody i mydła à la Julia Roberts czy Cameron Diaz; Rambo i Platinette; krótkowłosy George Clooney i nowe cyborgi, malujący twarze w metalicznych kolorach i zmieniający włosy w las kolorowych iglic albo golący sobie głowy.
Nasz badacz z przyszłości nie będzie mógł już wyodrębnić ideału estetycznego rozpowszechnianego przez mass media w wieku XX i później.
Będzie musiał się poddać w obliczu orgii tolerancji i całkowitego synkretyzmu, absolutnego i niepohamowanego politeizmu piękna.



Odniesienia bibliograficzne dla wykorzystanych fragmentów tłumaczeń*

str. 331, 345, 348 *Antologia poezji francuskiej*, Jerzy Lisowski, Czytelnik, 2000 (tu m.in. *Niemoc* Verlaine'a – przeł. Miriam, *Klejnoty* Baudelaire'a – przeł. Bohdan Wydżga, *Oddźwięki* Baudelaire'a – przeł. Antoni Lange, *Sztuka poetycka* Verlaine'a – przeł. Mieczysław Jastrun).
str. 281 Arystoteles, *Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski, Ossolineum, 1989.
str. 398 Barthes Roland, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, 2000.
str. 301, 334, 347 Baudelaire Charles, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. Joanna Guze, Słowo/Obraz Terytoria, 1998; *Kwiaty zła*, przeł. Adam Lange, Wydawnictwo Literackie, 1990; *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. Leszek Engelking, Atext, 1993.
str. 108, 160 Boccaccio Giovanni, *Dekameron*, tu: *Filocolo*, przeł. Edward Boyé, Biblioteka Arcydzieł Literatury, 1930.
str. 97, 257, 292, 293 Burke Edmund, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. Piotr Graff, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968.
str. 393 Carducci Giosué, *Ody barbarzyńskie*, przeł. Julia Dicksteinówna, Bibljoteka Polska, 1924.
str. 212, 217 Castiglione Baltazar, *Dworzanin*, sparafrazował Łukasz Górnicki (*Dworzanin polski*), Universitas, 2003.
str. 212 Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Kichote*, przeł. Anna Ludwika i Zygmunt Czerny, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
str. 272, 304 Choderlos de Laclos Pierre Ambroise François, *Niebezpieczne związki*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Biblioteka Polska, 1922 (w dwóch tomach)
str. 171, 174 Dante Alighieri, *Życie nowe*, przeł. Edward Porębowicz, Algo, 2000.
str. 261 Defoe Daniel, *Moll Flanders*, przeł. Katarzyna Tarnowska, 1955.
str. 329 Dickens Karol, *Ciężkie czasy*, przeł. Apollo Korzeniowski, Ossolineum, 1957.
str. 38 Eurypides, *Tragedie*, przeł. Jerzy Łanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
str. 284, 304, 318 Foscolo Ugo, *Ostatnie listy Jacopa Ortisa*, przeł. Barbara Sieroszewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.
str. 308, 319 Goethe, *Podróż włoska*, przeł. Henryk Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980; *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. Leopold Staff, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984.
str. 135, 315, 318 Hegel Friedrich Georg Wilhelm, *Fenomenologia ducha*, przeł. Adam Landman, 1965; *Wykłady o estetyce*, przeł. Janusz Grabowski i Adam Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967.
str, 38 Homer, *Iliada*, przeł. Kazimiera Jeżewska, Ossolineum, 1972.
str. 245, 247, 276 Hume Dawid, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przeł. Teresa Tatarkiewiczowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1955.
str. 340, 345 Huysmans Joris Karl, *Na wspak*, przeł. Julian Rogoziński, Czytelnik, 1976.
str. 354 Joyce James, *Portret artysty z czasów młodości*, przeł. Maciej Słomczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.
str. 397 Kafka Franz, *Cztery opowiadania, list do ojca*, przeł. Juliusz Kydryński, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2003.
str. 133, 240, 264, 295 Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. Jerzy Gałecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.
str. 48 Ksenofont, *Pisma sokratyczne*, przeł. Leon Joachimowicz, Biblioteka Klasyków Filozofii, 1967.
str. 222 Lafayette Maria de, *Księżna de Clèves*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958.
str. 267 Leopardi Giacomo, *Wybór pieśni*, przeł. Grzegorz Franczak, Teta Veleta, 2000.
str. 47 *Liryka starożytnej Grecji* (tu: Safona, przeł. Janina Brzostowska), Ossolineum, 1984.
str. 317 *Manifesty romantyzmu (1790-1830). Anglia, Niemcy, Francja*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995 (tu m.in. *Mowa o mitologii* Friedricha Schlegla).
str. 306 Manzoni Alessandro, *Narzeczeni*, przeł. Maria z Siemiradzkich Obrąpalska, 1953.
str. 324 Milton John, *Raj utracony*, przeł. Maciej Słomczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
str. 383 Montale Eugenio, *Wiersze*, przeł. Cezary Geroń, „Literatura na Świecie" nr 11(189), 1987.
str.178, 180 *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wybór Jan Białostocki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988 (tu m.in.: Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, Leon Battista Alberti, *O malarstwie*).
str. 55, 56, 58 Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedji*, przeł. Leopold Staff, Bibljoteka Polska, 1924.
str. 312 Novalis, *Hymny do nocy*, przeł. Wiesław Trzeciakowski, Margrafsen, 2001.

* Fragmenty dzieł nie ujętych w bibliografii przełożyła Agnieszka Kuciak.

str. 353 Pater Walter, *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, przeł. Piotr Kopszak, Fundacja Aletheia,1998.
str. 109 Petrarka Franczesko, *Pieśni*, przeł. Lucjan Faleński, Wydawnictwo F. Faleński, 1881.
str. 156 *Pieśń nad Pieśniami*, Pismo święte [Biblia tysiąclecia], Wydawnictwo Pallottinum, 1988.
str. 38, 49, 51, 67, 75, 132 Platon, *Dialogi*, (tu: m.in. *Timajos*, *Fajdros*, *Sofista*), przeł. Władysław Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960.
str. 38 Platon, *Państwo*, przeł. Władysław Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958.
str. 41, 132 Platon, *Uczta*, przeł. Władysław Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe,1988.
str. 103, 184 Plotyn, *Enneady*, przeł. Adam Krokiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1959.
str. 82 Plutarch, *Moralia. Wybór pism filozoficzno-popularnych*, przeł. Zofia Abramowiczówna, Ossolineum,1954.
str. 284 Poe Edgar Allan, *Opowiadania* (tu: *Opowieść Artura Gordona Pyma z Nantucket*, przeł. Marian Stemar), 1956.
str. 108, 142 Polo Marco, *Opisanie świata*, przeł. Anna Ludwika Czerny, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1954.
str. 104 Pseudo-Dionizy Areopagita, *O imionach Bożych*, przeł. E. Bułhak, Onion, 1995.
str. 103 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne* (tu: *Hierarchia niebiańska*) przeł. Maria Dzielska, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 1999.
str. 278, 279 Pseudo-Longinus, O wzniosłości (*O górności*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. Tadeusz Sinko, Ossolineum, 1951).
str. 336, 350 Rimbaud Artur, *List jasnowidza*, przeł. Artur Międzyrzecki, Prószyński i S-ka, 1999; *Sezon w piekle*, przeł. Artur Międzyrzecki, Prószyński i S-ka, 1998.
str. 237 Rousseau Jan Jakub, *Nowa Heloiza*, przeł. Ewa Rzadkowska, Ossolineum, 1962.
str. 240 Sade D. A. F de, *Justyna, czyli nieszczęścia cnoty*, przeł. Marek Bratuń, Wydawnictwo Łódzkie, 1987.
str. 289, 297 Schiller Fryderyk, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Czytelnik, 1972.
str. 233, 301 Szekspir William, *Romeo i Julia*, przeł. Józef Paszkowski, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964.
str. 62, 82, 129, 133 Święty Bonawentura, *Droga duszy do Boga i inne traktaty*, przeł. Celestyn Niezgoda, Celestyn Napiórkowski i Salezy Kafel, Klub Książki Katolickiej, 2001.
str. 288, 324 Tasso Torquato, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, przeł. Piotr Kochanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.
str. 161, 163, 168 *Trubadurzy prowansalscy. Liryki najpiękniejsze* (tu: *Jaufre Rudel, No sap chantar qui so non di*; *Kancony*, Bernard de Ventadorn, *Nic w tym dziwnego*), przeł. Zofia Romanowiczowa, Algo, 2000.
str.295, 315 *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*, przeł. Zygmunt Kubiak, Oficyna Literacka, 1993 (tu: *Pieśń o starym żeglarzu* Samuela Taylora Coleridge'a, *Oda na urnę grecką* Johna Keatsa).
str. 335, 336, 345, 347 Wilde Oskar, *Portret Doriana Graya*, przeł. Maria Feldmanowa, Warszawa 1971.
str. 106, 126 Wilhelm z Lorris, Jan z Meun, *Powieść o Róży*, przeł. Małgorzata Frankowska-Terlecka i Teresa Giermak-Zielińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997.
str. 75 Witruwiusz, *O architekturze*, przeł. Kazimierz Kumaniecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.
str. 272 Wollstonecraft Shelley Mary, *Frankenstein*, przeł. Henryk Goldmann, Wydawnictwo Poznańskie, 1998.
Str 345 Zola Émile, *Grzech księdza Mouret*, przeł. Izabella Rogozińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.

Indeks cytowanych autorów

Addison, Joseph 255
Alberti, Leon Battista 180
Aleksander z Hales 149
Alembert Jean Baptiste de 255
Alighieri, Dante 109, 114, 129, 174
Al-Kindi 104
Arnim, Ludwig Achim von 297
Arystoteles 281
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée 331
Barthes, Roland 398
Baudelaire, Charles 301, 331, 334, 336, 345, 347, 348
Bembo, Pietro 216
Bernard z Clairvaux 149
Bernart de, Ventadorn 163
Blake, William 382
Boccaccio, Giovanni 108, 160
Boecjusz, Amicius Manlius Torquatus Severinus 62, 77
Bonaparte, Napoleon 306
Bonaventura z Bagnoregio 62, 82, 129, 133
Buonarroti, Michelangelo 401
Burke, Edmund 257, 292, 293
Burnet, Thomas 284
Cammarano, Salvatore 325
Carducci, Giosué 170, 393
Castiglione, Baltazar 212, 217
Cavalcanti, Guido 166
Cervantes y Saavedra, Miguel de 212
Chrétien de Troyes 106
Coleridge, Samuel Taylor 295
Colonna, Francesco 187
D'Annunzio, Gabriele 302, 340
Da Ponte, Lorenzo 257
Defoe, Daniel 267
Delacroix, Eugène 324
Dellia Valle, Federigo 232
Dickens, Charles 329
Diderot, Denis 255
Eurypides 39
Ficino, Marsilio 184, 389
Filolaos 62, 72
Firenzuola, Agnolo 277
Folgore, Luciano 396
Foscolo, Ugo 284, 293, 301, 304, 314, 318
Friedrich, Caspar David 293
Galen, Klaudiusz 75
Gautier, Théophile 343
Giacomo da Lentini 108
Gianni, Lapo 170
Goethe, Johann Wolfgang 308, 319
Gracián, Baltazar 229
Grosseteste, Robert 126
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 135, 315, 318
Heine, Heinrich 169
Hildegarda z Bingen 114
Hobsbawm, Eric John Ernest 362
Hogarth,William 257
Homer 38
Hugo od Świętego Wiktora 125, 143
Hugo, Wiktor 302
Hume, David 245, 275
Hutcheson, Francis 267
Huysmans, Joris Karl 340, 343, 345
Izydor z Sewilli 82, 111
Jan z Meung 106, 126
Jaufré, Rudel 160, 168
Joyce, James 354
Kafka, Franz 397
Kant, Immanuel 133, 240, 264, 295, 372
Keats, John 375
Ksenofont 48
La Fayette, Marie Madeleine, madame de 222
Laclos, Pierre Ambroise François Choderlos de 272, 304
Leonardo da Vinci 178
Leopardi, Giacomo 267
Liutprando z Cremony 387
Lorrain, Jean 343
Mallarmé, Stéphane 348
Manzoni, Alessandro 306
Marinetti, Filippo Tommaso 396
Marino, Giambattista 232, 324
Milton, John 324
Montale, Eugenio 383
Nietzsche, Wilhelm Friedrich 55, 56, 58
Novalis 312
Pareyson, Luigi 402
Pater, Walter Horatio 353
Péladan, Joséph 345
Petrarca, Francesco 109
Pieyre de Mandiargues, André 407
Pitagoras 62
Platon 38, 41, 51, 67, 75, 132
Pliniusz Starszy 75
Plotyn 103, 184
Plutarch 82
Poe, Edgar Allan 284
Polo, Marco 108, 142
Pseudo-Dionizy Areopagita 103,104
Pseudo-Longinus 278, 279
Pucci, Giambattista 232
Richardson, A. E. 365
Rimbaud, Arthur 336, 350
Rosenkranz, Karl 135
Rossetti, Dante Gabriel 175
Rostand, Edmond 170
Rousseau, Jean Jacques 237
Roussel, Raymond 397
Sade, Donatien Alphonse François de 240
Safona 47
Salomon 756
Schiller, Johann Christoph Friedrich 289,297
Schlegel, Friedrich von 304, 377
Scudéry, Madeleine, madame de 261
Sempronio, Giovan Leone 389, 396
Shelley, Percy Bysshe 288, 312, 324
Shelley, Wollstonecraft Mary 272
Sternberger, Dolf 369
Swinburne, Algernon Charles 343
Szekspir, William 301
Szkot Eriugena, Jan 85, 104
Tasso, Torquato 288, 324
Teognis 39
Teon ze Smyrny 62
Tesauro, Emmanuele 229
Tomasz z Akwinu 88, 89, 100
Valéry, Paul 345
Verlaine, Paul 337, 348
Vivien, Renée 331
Wilde, Oskar 335, 336, 340, 345, 347
Wilhelm z Conches 82
Wilhelm z Lorris 106, 126
Wilhelm z Owernii 133
Winckelmann, Johann Joachim 38, 47, 251
Witruwiusz 75
Zola, Emile 345

Abbott, Berenice
Joyce 354

Aldrovandi, Ulisse
Animal africanum deforme 152

Arcimboldi, Giuseppe
Lato 227

Baldung Grien, Hans
Trzy okresy życia kobiety i śmierć 194

Bartolomeo Veneto
Flora 177

Beardsley, Aubrey
Jan i Salome 344

Beato Angelico
Koronacja Marii Panny 127

Beatus z Burgos de Osma
Mapa świata 138

Beatus z Liebanu
Wodzowie dwunastu plemion izraelickich 78
Otwarcie studni otchłani 98
Anioł piątej trąby 101
Walka smoka z kobietą, jej synem, Michałem i aniołami 132
Anioł, który wiąże łańcuchami diabła w otchłani 148

Bellini, Giovanni
Dziewczyna przy toalecie 188

Bernini, Gian Lorenzo
Ekstaza Świętej Teresy 235
Apollo i Dafne 279

Blanche, Jacques Emile
Portret Marcela Prousta 355

Boldini, Giovanni
Hrabia Robert de Montesquiou--Fesénzac 335

Borromini, Francesco
Wnętrze kopuły w kościele Sant'Ivo alla Sapienza 228

Bosch, Hieronim
Tryptyk rozkoszy:
Raj 150
Piekło 130, 151

Botticelli, Sandro
Narodziny Wenus 91
Magnifikat 176
Wiosna 185

Boucher, François
Śniadanie 253

Boullée, Etienne Louis
Cenotaf Newtona 266

Bradford, William
Lodowiec Sermitsialik 295

Bronzino, Agnolo
Alegoria Wenus 5
Lorenzo de'Medici 200
Portret Lukrecji Panciatichi 215

Bruegel, Pieter
Upadek zbuntowanych aniołów 149
Wesele chłopskie 204

Buonarroti, Michelangelo
Studium schodów w sali rzadkich książek w Biblioteca Laurenziana 65
Niewolnik 400

Burne-Jones, Edward
Księżniczka zaklęta w drzewo 352

Burri, Alberto
Worek 5P 404

Canova, Antonio
Trzy Gracje 246

Caus, Salomon de
Les raisons des forces mouvantes 388

Caravaggio
Nawrócenie Świętego Pawła 205
Święta Maria Magdalena 213
Głowa Meduzy 214

Cellarius, Andrea
Harmonia makrokosmiczna 96, 97, 225

César
Kompresja 408

Cézanne, Paul
Jabłka i biskwity 359

Chardin, Jean Baptiste
Chłopiec z bąkiem 240
Bańka mydlana 276

Chassérieau, Théodore
Dwie siostry 316

Clouet, Jean
Portret Franciszka I 202

Corot, Jean Baptiste Camille
Czytająca w wianku z kwiatów 310

Correggio
Danae 196
Jowisz i Io 223

Courbet, Gustave
Dziewczęta nad brzegiem Sekwany 223

Couture, Thomas
Rzymianie z okresu upadku 331

Cranach, Lucas
Wenus i Amor niosący plaster miodu 93

Crivelli, Carlo
Święty Michał Archanioł 146

David, Jacques Louis
Śmierć Marata 248
Portret małżonków Lavoisier 254
Portret Madame Récamier 262-263

De'Barbari, Jacopo
Portret brata zakonnego Luki i nieznanego młodzieńca 66

De Nittis, Giuseppe
Przejeżdża pociąg 393

Degas, Edgar
Absynt 341

Del Cossa, Francesco
Kwiecień, Sala miesięcy 186

Delacroix, Eugène
Śmierć Sardanapala 302
Kobiety algierskie 308
Wolność wiodąca lud na barykady 314
Śmierć Lary 320

Delville, Jean
Szkoła Platona 322-323

Domenichino
Diana na polowaniu 196

Doré, Gustave
Londyńskie slumsy 330

Duchamp, Marcel
Koło rowerowe 377
Suszarka na butelki 377
Fontanna 406

Dudovich, Marcello
Szkic do reklamy Fiata 508 Balilla 372

Dürer, Albrecht
Tablica antropometryczna 81
Portula optica 87
Autoportret w futrze 219
Melancholia I 227

Hieron z Aleksandrii
Sztuczne ruchy pneumatyczne 385

Fabre, François Xavier
Portret Foscola 300

Fantin-Latour, Henri de
Un coin de table 348

Fidiasz
Reliefy z Partenonu 45

Fontana, Lucio
Koncept przestrzenny, Oczekiwania 405

Fragonard, Jean Honoré
Porwana koszulka 198
Huśtawka 238
Koresos i Kalliroe 241
Czytająca dziewczyna 277

Friedrich, Caspar David
Skały kredowe na Rugii 274
Morze lodowe 282
Wędrowiec nad morzem mgieł 283
Opactwo w dębinie 286-287
Wschód księżyca nad morzem 296

Füssli, Johan Heinrich Friedrich
Rozpacz artysty w obliczu wielkości starożytnych fragmentów 250
Mara nocna 289
Tytania obejmująca oślogłowego Bottoma 319

Gaffurio, Franchino
Tablica 62
Eksperymenty Pitagorasa na temat stosunków pomiędzy dźwiękami 63

Gaudi, Antoni i Cornet
Wężowe sploty domu Milà 374

Gauguin, Paul
Aha oe feil? 7

Gentile da Fabriano
Pokłon Trzech Króli 112

Géricault, Théodore
Tratwa Meduzy 321

Ghirlandaio, Domenico
Portret młodej kobiety 181

Ghyka, Matila
Stosunki pomiędzy oktawą pitagorejską i odstępami pomiędzy kolumnami świątyni greckiej (Partenon) 65

Giorgione
Śpiąca Wenus 189
Burza 197
Portret podwójny 218

Giovanni da Modena
Fresk Piekła 134

Giraud, Charles
Gorączkujący w pejzażu wsi rzymskiej 313

Goya y Lucientes, Francisco
Sen rozumu płodzi potwory 268
Saturn 273

Guariento di Arpo
Zastęp zbrojnych aniołów 124

Guarini, Guarino
Wnętrze kopuły w kaplicy Świętego Całunu w katedrze w Turynie 228

Guimard, Hector
Stacja paryskiego metra 360

Hackert, Johann Philipp
Goethe zwiedza w Rzymie Koloseum 249

Hayez, Francesco
Magdalena pokutująca 303
Pocałunek 305
Autoportret z lwami i tygrysem 318
Ostatnie pożegnanie Romea i Julii 327

Hine, Lewis
Powerhouse mechanic 383

Hogarth, William
Służba domu Hogartha 256

Holbein Młodszy, Hans
Henryk VIII 200
Portret Joanny Seymour 207
Ambasadorowie 216

Hildegarda z Bingen
Stworzenie świata i człowieka kosmicznego 115

Ingres, Jean Auguste Dominique
Hrabina Hanssonville 309

Jean de Grise
Ofiarowanie serca i Kochanek ofiarowuje swojej damie naczynie ze srebra 164-165

Jones, Allen (fot.) Philip Castle
Kalendarz Pirelli 9

Kauffmann, Angelica
Autoportret 258

Kircher, Athanasius
Smok 152
Laterna magica 390

Klimt, Gustav
Salomé 347

Labrouste, Henri
Bibliothéque Nationale de France 364, 365

La Tour, Georges de
Magdalena pokutująca 100

La Tour, Maurice Quentin de
Madame de Pompadour czytająca Encyklopedię 239

Leonardo da Vinci
Ycocedron abscisus solidus 50
Vigintisex basium elevatus vacuum 67
Schemat proporcji ciała ludzkiego 81
Madonna wśród skał 179
Portret Cecylii Gallerani 192
Piękna Ferronière 203
Rękopis 8937, folio 4r 389

Lichtenstein, Roy
Crak! 409

Ligozzi, Jacopo
Żmija rogata i żmija Avicenny 153

Limbourg, bracia
z *Les Très riches heures du duc de Berry*:
Nawiedzenie 100
Maj 105
Wrzesień 107
Styczeń 118
Kwiecień 119
Chrzest Chrystusa 128
Piekło 137

Liotard, Jean Etienne
Dziewczyna z czekoladą 252
Maria Adelajda Francuska w stroju tureckim 259

Lizyp
Posąg Aleksandra na polowaniu 54

Longhi, Pietro
Przyjęcie 270-271

Lord Burlington
Chiswick House 242

Mistrz Marszałka di Boucicault
Livre des merveilles 142

Mistrz Świętego Marcina
Wenus adorowana przez sześciu legendarnych kochanków 162

Malewicz, Kazimierz
Kwadrat czarny i kwadrat czerwony 416

Man, Ray
Wenus restaurowana 414

Manet, Édouard
Śniadanie na trawie 199
Olimpia 339
Portret Stefana Mallarmé 349

Melzi, Francesco
Flora 178

Memling, Hans
Toaleta Betsabe 155

Mengin, Charles Auguste
Safona 298

Meyer, Adolf de
Wacław Niżyński i nimfy 413

Millais, John Everett
Ofelia 307
Niewidoma dziewczyna 351

Millet, Jean François
Anioł 338

Miniaturzysta z dworu andegaweńskiego
Muzyka i jej wykonawcy 113

Miniaturzysta lombardzki
Historia planetarium 121

Myron
Dyskobol 44

Mondrian, Piet
Kompozycja A 90

Monet, Claude
Katedra w Rouen 356

Morandi, Giorgio
Martwa natura 378

Moreau, Gustave
Zjawa 337

Oldenburg, Claes
Spoonsbridge and cherry 379

Palladio, Andrea
Villa Rotonda 69
Kościół Odkupiciela 95

Palma Starszy, Jacopo
Nimfa w pejzażu 92

Pannini, Giovanni Paolo
Galeria wedut starożytnego Rzymu 247

Paolo Uccello
Święty Jerzy i smok 153

Paré, Ambroise
Sztuczna ręka 392

Parmigianino
Autoportret w wypukłym lustrze 220

Paxton, Joseph
Crystal Palace 366

Petrus, Christus
Portret młodej dziewczyny 187

Picasso, Pablo
Panny z Awignion 415

Piero della Francesca
Sacra conversazione 68
Portret Federica da Montefeltro 201

Pietro da Cortona
Triumf Bożej Opatrzności 230-231

Piranesi, Giovanni Battista
Więzienie na zawieszonej platformie 291

Malarz Kleofradesa
Dionizos w otoczeniu satyrów 55

Malarz Mejdiasa
Hydria. Porwanie Leukippid przez Dioskurów 57

Poliklet
Diadumenos 74

Pollock, Jackson
Full phantom five 403

Pugin, Augustus Welby
Sofa gotycka 361
Wnętrze neogotyckie 367

Raban Maur
Cztery żywioły, cztery pory roku, cztery regiony świata i cztery ćwierci świata... 60
De laudibus sanctae crucis 79

Rafael
Portret młodej kobiety. La Fornarina 209
Szkoła ateńska 226

Raimondi, Marcantonio
Czarownice 222

Ramelli, Agostino
Maszyna 391

Raymond, Alex
Flash Gordon 426

Renoir, Pierre Auguste
Kąpiąca się blondynka 356

Romney, George
Portret lady Hamilton jako Kirke 265

Roré, Caffaro
Reklama dla l'Ardita 395

Rossetti, Dante Gabriel
Sen Dantego 172-173
Beata Beatrix 328
Lady Lilith 343

Rubens, Peter Paul
Hélène Fourment jako Afrodyta 210
Autoportret z Izabellą Brandt 211

Russel, John
Księżyc 266

Sanmartino, Giuseppe
Zasłonięty Chrystus 233

Schawinsky, Xanti
Olivetti 376

Szkoła flamandzka
Głowa Meduzy 301

Szkoła Fontainebleau
Gabrielle d'Estrèes i jej siostra 175

Severini, Gino
La danseuse obsédante 415

Schinkel, Karl Friedrich
Średniowieczne miasto nad rzeką 285
Brama ze skał 311

Sargent, John Singer
Ellen Terry w roli lady Makbet 326

Steen, Jan
Jadalnia dziecięca 208

Tinguely, Jean
Potworna kareta – Niech żyje Ferrari 399

Tischbein, Johan Heinrich Wilhelm
Goethe w Kampanii 245

Tycjan
Wenus z Urbino 189
Miłość niebiańska i miłość ziemska 190-191
Flora 195

Tura, Cosmè
Wiosna 183

Twombly, Cy
Bez tytułu 407

van de Velde, Henry
Magazyny Habana 371

van Eyck, Jan
Madonna kanclerza Rolina 182

van Gogh, Vincent
Gwiaździsta noc 358

Velázquez, Diego
Wenus ze zwierciadłem 198

Vermeer z Delft, Jan
Mleczarka 206

Verrocchio, Andrea
Posąg Bartolomea Colleoniego 205

Villard de Honnecourt
z Livre de Portraiture:
Modele rysunkowe, studia głów ludzi i koni 86
Ruchomy orzeł do pulpitu 386

Witruwiusz
Obrotowe teatry Kuriona 384

Warhol, Andy
Mao 379
Marilyn w turkusie 379
Zupa Campbella 409

Watteau, Jean Antoine
Wyjazd na Cyterę 234

Wolf, Caspar
Diabelski most 280

Wolfers, Philippe
La Fée Paon 368

Wright, Frank Lloyd
Dom Kaufmanna 375

Zoffany, Johann
Charles Townley i jego przyjaciele w Townley Gallery 236